الدكتور ديزيره سقال

# في الأدب المقارن

في الأدب المقارن

٢٠١٨

مكتبة
لسان العرب
رابط بديل
lisanerab.com
أ. علاء الدين شوقى
www.lisanarb.com

الدكتور ديزيره سقال

# في الأدب المقارن

في الأدب المقارن

٢٠١٨

# مقدّمة الكتاب

في عصر العولمة، يمثّل الأدب المقارن حاجة ملحّة للدارسين، نظرًا إلى ما تحمله الحضارة الحديثة من انفتاح العالم على بعضه، وإلى ما تقدّمة الشبكة العنكبوتيّة (الإنترنيت) من مجالات رحبة وسريعة لاطلاع كلّ أمّة على فكر الأمم الأخرى، والإفادة منه في إنتاج أدب متفاعل، يخرج من حدود الضيق والانعزال، ليلعب في مجال الانفتاح الرحب.

لهذا السبب، صار الأدب المقارن ضرورة حتميّة للباحث، يتجاوز دراسة التناصّات السطحيّة، ليتناول العلاقات بين آداب الأمم، والتعالقات الثقافيّة والفكريّة الّتي يمكن أن تقدّم لكلّ أدب جديدًا، يدفع به إلى الأمام، من غير أن يُسقط أصالته الّتي تكمن فيها خاصيّته وهويّته.

ولمّا كان الأدب المقارن من الموادّ الّتي تدرَّس في الجامعات، ولكنّها لا تحظى، في كثير من الأحيان، بالاهتمام الكافي، أردنا أن نضع هذا الكتاب، وليس هدفنا هنا أن نعيد استذكار ما كُتب في هذا العلم، بل أن ننطلق، من خلال المقدمات العامّة، إلى طريقة الدراسة المقارنة، فلا نتوقف عند حدود التنظير، بل نركّز على طريقة العمل في هذه الدراسات، من خلال نماذج تطبيقية، مختلفة التوجّهات، تظهر فيها طريقة العمل في البحث المقارن.

وآثرنا لهذا أن نبسّط النظريات، ولا نسهب فيها، لأنّها موجودة في الكتب، كثيرًا أو قليلًا؛ لذلك اختصرناها، لننطلق منها إلى العمل؛ فاخترنا دراسة توماس ستيرنز إليوت، وهو شاعر إنكليزي، وتأثيره في كلّ من صلاح عبد الصبور، وبدر شاكر السيّاب، في دراستين مستقلّتين عن بعضهما، ثمّ دراسة تأثير الشاعر الفرنسيّ شارل بودلير في اللبنانيّ الياس أبو شبكة، ثمّ دراسة قصّة لعازر من الكتاب المقدّس (العهد الجديد – إنجيل يوحنا) في بعض شعر خليل حاوي، وتحديدًا في قصيدته "لعازر ١٩٦٢" من ديوانه "بيادر الجوع. ومن خلال هذه الدراسات الأربع الّتي ستظهر في الفصول، يمكن للقارئ أن يتلمّس المراحل الّتي تمرّ بها الدراسة المقارنة، وطريقة القيام بها، والنتائج الّتي يمكن أن يستخلصها فيها.

كما ميّزنا في الكتاب بين الأدب المقارن والتناصّ، لما يمكن أن تسبّب هذه المسألة من إشكال، فأظهرنا الفرق بينهما، كما أظهرنا الفرق بين الأدب المقارن والتفكيك الّذي يعتمد دراسة التناصّ في عمليته لقراءة النصّوص.

ولهذا الغرض قسمنا الكتاب قسمين أساسيّين: الأوّل نظريّ، عرضنا فيه لتعريف الأدب المقارن، وعدّة الباحث في هذا النطاق، والعوامل الّتي تسهم في انتقال الأدب من أمّة إلى أخرى، والمواضيع الّتي يمكن أن تشكّل موادّ لهذا النوع من الدراسة، والعلاقة الّتي تقوم بين الأدب المقارن والعلوم الإنسانيّة، مبرزين السبب السبب الّذي جعل العرب القدامى بعيدين عن الدراسة المقارنة.

وتناولنا، في القسم الثاني – وهو قسم تطبيقيّ بامتياز –، دراسة النصّوص الّتي تتقاطع، وتتأثّر ببعضها، مظهرين طرق التأثير، وما أحدثه النصّ الأوّل في النصّ الثاني، وفي أدب الآخر من تطوير وتغير.

نأمل أن نكون قد قدّمنا بهذا الكتاب إفادة للدارسين، وأضفنا جديدًا للمكتبة العربيّة يسهم في فتح المجال أمام دراسات أخرى.

## القسم الأول:

# الأدب المقارن: مفاهيم عامّة وتعريفات

# الفصل الأول:
# بين الأدب والأدب المقارن

**١ – مقدّمة:** يمثّل الأدب المقارن اليوم ركنًا أساسيًّا من العلوم الإنسانيّة، فقد صارت له أسسه الخاصّة، ومميّزاته الّتي تجعل منه عملًا للقراءة النصّيّة بطريقة مميّزة.

ولكن، لا بدّ لنا هنا من أن نحدّد الفوارق الّتي تميّز هذا الضرب من العلوم الإنسانيّة عن سواه، وتحديدًا عن الأدب، وتاريخ الأدب، والنقد الأدبيّ.

كما لا بدّ لنا من أن نتوقف قليلًا عند النقد العربيّ، من جهة، وتاريخ ظهور الأدب المقارن من جهة أخرى. فالنقد الأدبيّ العربيّ لم يعرف هذا الضرب من الدراسات إلّا في مرحلة متأخّرة، ولا كان له عهد بها، ولكنّه داناها في بعض الأعمال، على النحو الّذي سنوضح بعد قليل.

**٢ – العرب والنقد العربيّ:** كان البحث النقديّ عند العرب يرتكز على أسس بلاغيّة ولغويّة. فقد تركّز همّهم على الشعر، بصورة خاصّة، لأنّهم اعتبروه ديوان معرفتهم، وعوّلوا عليه في معارفهم.[١] وقد انصبّ همّهم على

---

[١] - يقول أبو هلال العسكريّ: "الشعر ديوان العرب وخزانة حكمتها ومُستَنبَط آدابها ومستودع علومها." (أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، القاهرة: مطبوعات محمد علي صبيح، لا تاريخ، ط١، ص ١٣٢). ويقول ابن عبد ربّه (٨٦٠ م. – ٩٣٩ م.) إنّ "الشعر كان ديوان خاصّة العرب والمنظوم من

تقسيم الشعراء، وإظهار تأثّرهم ببعضهم، وكانت الدراسات النقديّة تتركّز على إبراز "أشعر" بيت قالته العرب، أو "أهجى" بيت، أو ما شابه، فنحن نرى تكرارًا في ثنايا الدراسات القديمة: أشعر بيت قالته العرب هو...، وأهجى بيت قالته العرب قول فلان... تاركين الاستنساب سيّد المواقف، منطلقين من مبدإ إعجاز اللغة العربيّة، ومن أنّ المعرفة ثابتة، فأنت "لن تجد لسنّة الله تبديلاً".[١]

**٣ – مفهوم الشعر عند العرب**: لقد فهم العرب اللغة العربيّة على أنّها لغة الله، نطق بها آدم في الجنّة،[٢] وبها أنزل القرآن. والمعرفة، في القرآن الكريم، ثابتة، لا تتغيّر، بمعنى أنّها نهائيّة، لأنّ الحقائق كلّها جاءت فيه، ولم يعد بإمكان الإنسان أن يخترع حقائق جديدة، ولكنّه يستلهم ما فيه، ويتعرّف، ويكتشف. هذه الفكرة كانت في ذهن أكثر العرب. من هنا كان مفهوم الصناعة في العمل الأدبيّ طاغيًا على الفكر النقديّ العربيّ، لأنّ الصناعة،

---

كلامها والمقيّد لأيامها والشاهد على حكّامها." (ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، بيروت: مكتبة الهلال، لا تاريخ، ٣/ ٩٨) ومثل هذا قول ابن خلدون إنّ الشعر كان عند العرب "ديوان علومهم وأخبارهم وشاهد على صوابهم وأخطائهم وأصلًا إليه يرجعون في الكثير من علومهم وحكمهم." (ابن خلدون، **المقدمة**، بيروت: دار إحياء التراث العربيّ، ط٤، لا تاريخ، ص ٥٧٠)

[١] - الأحزاب (٣٣)/ ٦٢، والفتح (٤٨)/ ٢٣

[٢] - ورد في القرآن الكريم: ﴿وعلّم آدم الأسماء كلّها﴾ (البقرة (٢)/ ٣١) وكانت هذه الآية محطّة خلاف بين المفكرين. ولكنّ أكثرهم على أنّ العربيّة كانت لغة الجنّة قبل السقوط، نطق بها آدم، وعندما عصا حرمه الله إياها. ويمكن، في هذه المسألة، مراجعة: ديزيره سقال، **مقال: حول أخطاء المؤرخين القدامى**، مجلة الفكر العربيّ المعاصر، عدد ١٢، أيار ١٩٨١، ص ١٣٨ – ١٤٣

وحدها، هي الّتي تعطي الحقيقة النهائيّة كسوة جميلة؛ ووظيفة الأديب أو الشاعر أن يخترع الأكسية باستمرار لمادة يعرفها كلّ الناس.

ولمّا كانت العربيّة لغة الله، فهي مقدّسة عند أكثرهم. لذلك لم يكن ممكنًا، سياسيًّا ودينيًّا، أن يتنازل العربيّ عن هذا، في عصور السيطرة العربيّة والنفوذ الإسلاميّ، وتحديدًا خلال العصور العربيّة المعروفة، حتّى الانحطاط، بل في بعض مراحله أيضًا.

وإذا أخذنا مقولة المعرفة الثابتة الّتي عمل العرب على أساسها، وعقدة التفوّق العربيّ، وجدنا من المحال على مَنْ ينطلق من هذين الأمرين، للسبب الّذي سنبيّنه لاحقًا، أن ينحوَ نحو الأدب المقارن، على الرغم من الاختلاط الكبير الّذي عرفته العرب في أيام الازدهار الحضاريّ، وتحديدًا في العصر العباسيّ.

وقد انطلق العرب من هذا الموقف أيضًا في مفاهيمهم الجماليّة. فـ"الصناعة" الّتي ذكرنا قبل قليل ونظريّة "النظم" تَرْسَخان في الفنّ الكتابيّ والشفهيّ العربيّ، فتصير الصياغةُ الأمرَ الوحيد الّذي يمكن أن يتعلّمه العربيّ ليقرضَ الشعر، أو ليخطبَ في الناس... فالشعر "صناعة وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير"، على حد تعبير الجاحظ[١]، والكتابة حِرْفة يُتقِنُها الإنسان ليعبّر تعبيرًا جميلًا.

في أعماق هذا الأساس نجد سرّ الموقف والتصوّر العربيّين في الفنّ الشعريّ. فالعرب، كما يرى الجاحظ، "أمّة الشعر"، وعلى هذا، فمن

---

١ - الجاحظ، **كتاب الحيوان**، بيروت: دار صعب، لا تاريخ، ١/ ٤٤٤

المستحيل أن يتأثّروا بغيرهم في هذا المجال، وإن كانوا تأثّروا بسواهم في الحالات الأخرى، كالفلسفة والعلوم...

وتحمل عقدة التفوّق العربيّ هذه على استبعاد قراءة الدخيل في شعر العرب، لأنّ الشاعر كان قلّما يتأثّر بسواه ممّن لم يكن عربيًّا لسببين:

- الأوّل لأنّه كان لا يرى في الأجنبيّ مجالًا للتأثير في العربيّ، فالعرب خير الأمم.
- والثاني أنّ أكثر العرب كلنوا يجهلون اللغات الأجنبيّة الّتي تحيط به، قبل العصر العباسيّ، حين بدأوا بالإلمام بالفارسيّة واليونانيّة، وببعض اللغات الأخرى، بفعل احتكاكهم الكبير بالأمم المجاورة، وانتشار المعارف، وما سوى ذلك من أمور حضاريّة معروفة لا مجال للوقوف عليها هنا.

هكذا لم يكن همّ الشاعرية العربيّة أن تعيد خلق العالم باللغة، أو أن تخترق كثافة الوجود، إلى أصقاع لم يطأها وجدان الإنسان بعد. بمعنًى آخر، ظلّ الهمّ الشعريّ العربيّ همَّ "صناعة". والصناعة تلقين، لا إلهام. و"إذا كان الاختراع نوعًا من أنواع البديع، فإنّ تكرار المعاني القديمة وإخراجها في شكل جديد لا يقلّ شأنًا عن اقتناص الغريب، وإنّ اختراع العجيب يعادل، في استحسانه، لُمَعَ المطابقة."[١]

لهذا لم يكن من الممكن أن تتعامل الشاعريّة العربيّة مع المثُل المجرّدة، ولا كان من الممكن أن تُطالَب بالتعامل معها؛ فاليقين، عند العربيّ، هو في

---

١ - مناف منصور، **مدخل إلى الأدب المقارن**، بيروت: مركز البحوث والتوثيق، ١٩٨٠، ص ٢٦ – ٢٧

الماضي، لأنّه مليء بالنقاء، ولأنّه البداية الّتي لا تتغيّر. إنّه مرتبط بالوحي، وبزمنه، فالوحي الّذي تمّ في الماضي بات أبديًّا، يستوحي الإنسان منه، من غيرِ أن يصير، بَعْدُ، ماضيًا، بل يبقى حاضرًا على الدوام، ويبتلع آناتِ الزمان بكاملها. إنّ اليقين، عند المسلم العربيّ، بصورة خاصّة، وحتّى عند عند غير المسلم، هو في الماضي، لأنّه مليء بالنقاء، ولأنّه البداية الّتي لا تتغيّر. وعلى هذا، فقد فهموا أنّ عليهم تأدية تراث الأسلاف تأديةً جديدةً لكي يُبدِعوا، لا أن يبتكروا شيئًا آخر، مغايرًا له. ولما بدأ الجديد يشقّ طريقه إلى الواقع الأدبيّ العربيّ، بدأ الصراع بينه وبين القديم يتفاعل، وبدأت معه المفاضلات وتسويغها. بل أكثر، فإنّ معظم التجديد جاء على أساس الشكل، لا على أساس المعاني، لأنّنا إذا عدنا إلى أعمدة التجديد، كأبي تمام، والمتنبي، والبحتريّ، وجدناهم يتناولون جوهر معاني الأقدمين، ويعيدون صياغتها بشكل جديد، إلّا بعض ما نجد عند أبي نواس الّذي دعا في شعره إلى حياة جديدة، تخالف القديمة...

وعلى هذا، فإنّ التوجّه النقديّ القديم، والفكر النقديّ بدوره، لم يُقَيَّض لهما التعرّف إلى الأدب المقارن، بسبب الموقف الّذي ذكرنا قبل قليل، ولا تُعَدّ منه المفاضلات والموازنات والوساطات والمقارنات والسرقات الأدبيّة، كما سنبيّن.

## ٤ – المفاضلات والوساطات والموازنات والمقارنات الأدبيّة:

أ – المفاضلة الأدبيّة: يدلّ جذر لفظة "فاضَلَ" على المغالبة: "فاضله مفاضلة وفِضالًا: غلبه في الفضل. وفاضل بين الشيئين: وازن بينهما ليحكم بفضل أحدهما على الآخر."[١] وعلى هذا الأساس تتمّ المفاضلة الأدبيّة.

وتنبع المفاضلات، في الأساس، من مفاخرات العرب الّتي يمكن أن تعود إلى الجاهليّة، وإلى الفروسيّة[٢]. ثمّ تحوّلت، في العصر الإسلاميّ، إلى صراع بين القديم والجديد. وراح النقاد يفاضلون بين الشعراء، على أساس تفضيلهم للقديم، أو مخالفتهم له. ومن أبرز هذه المفاضلات كتاب "تفضيل الشعراء بعضهم على بعض"، للمدائنيّ، و"فحولة الشعراء"، للأصمعيّ.

ولكنّ المفاضلة الأدبيّة ظلّت تقف عند قشرة النصّ، من غير أن تلج إلى أعماقه، لأنّها اكتفت بالألفاظ البرّاقة، وسهولة المعاني. وقد عرض القاضي عليّ عبد العزيز الجرجانيّ للمفاضلات العربيّة، فقال: "كانت العرب تفاضل بين الشعراء في الجودة والحُسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّم فيه لمن وصَفَ فأصاب، وشبّه فقاربَ... ولمن

---

١ – مجمع اللغة العربيّة، **المعجم الوسيط**، بيروت: دار عمران، ط٣، ص ٧١٣ (مادة: فضل)

٢ – مناف منصور، **مدخل إلى الأدب المقارن**، ص ٢٩. وقد جاء أنّ المفاضلة الأدبيّة تجسّدت "فروسيّة شعريّة غذّاها وجود الأسواق الّتي عملت على توجيه النقد الأدبيّ في مسار معين، فوق ما كانت رسّختها سمة الحياة العربيّة: أي الحرّيّة الفرديّة." (الموضع نفسه)

كثرت سَوايرُ أمثاله وشوارد أبياته ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض."[١]

وفي تمثيل على مسألة المفاضلات، نورد رأيًا في الشعر من كتاب "فحولة الشعراء"، قال فيه الأصمعيّ، بعد أن أسمعوه شعرًا للنابغة لطفيل الغنوي: "لو كانت هذه القصيدة للنابغة الأكبر بلغت كلّ مبلغ. قلت: فالأعشى أعشى بني قيس بن ثعلبة؟ قال: ليس بفحل. قلت: فعلقمة بن عبدة؟ قال: فحل. قلت: فالحارث بن حلّزة؟ قال: فحل. قلت: فعمرو بن كلثوم؟ قال: ليس بفحل. قلت: فالمسيّب بن علس؟ قال: فحل. قلت: فعديّ بن زيد، أفَحْلٌ هو؟ قال: ليس بفحل ولا أنثى. قال أبو حاتم: وإنّما سألته لأنّي سمعت ابن مناذر لا يقدّم عليه أحدًا..."[٢] وهذه الآراء الّتي أعطيت في فحولة عدد من الشعراء القدامى لا تستند إلّا إلى رأي شخصيّ، وذوق مفرد، فلا يمكن عدّها علميّة في شيء. وعلى هذا المنوال كانت المفاضلات. لهذا السبب، لا يمكن اعتبارها علمًا نقديًّا له أصوله، بل يبقى فيه مجال كبير للاستنساب، وللتعصّب، وللمزاج الشخصيّ، لأنّ ما يعجب شخصًا قد لا يُعجب آخر، فليست له قواعد متينة في الحكم على النماذج.

---

١ - علي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، صيدا: المكتبة العصرية، لا تاريخ، ص ٣٣ – ٣٤. وقد جاء أنّ المفاضلة العربيّة وأحكامها اقتصرت على "الوقوف على ظاهر ما يشدّ النفس من بريق ألفاظ أو سهولة معانٍ، ولم تتوغّل إلى عمق البناء الفنيّ." (مناف منصور، **مدخل إلى الأدب المقارن**، ص ٣٠)

٢ - الأصمعي، **فحولة الشعراء**، بيروت: دار الكتاب الجديد، ١٩٧١، ص ١١

ب – الوساطة الأدبيّة: كان ابن قتيبة أبرز من تكلم في الوساطة الأدبيّة عند القدماء، وأوّلهم، بل يمكننا اعتباره رائد هذا الفن النقديّ. وإذا ما عدنا إلى كتابه "الشعر والشعراء" وجدناه ينطلق من مبدإ الحكم بين النصّين فنّيًّا، بمعزل عن عصرهما. يقول: "ولم أسلك في ما ذكرته من شعر كلّ شاعر مختارًا له سبُل من قلّد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرتُ إلى المتقدّم منهم بعين الجلالة لتقدّمه، ولا إلى المتأخّر منهم بعين الاحتقار لتأخّره، بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين... فإنّني رأيتُ من علمائنا مَن يستجيد الشعر السخيفَ لِتَقَدُّم قائله... ويرذل الشعرَ الرصينَ، ولا عيبَ له عنده إلّا أنّه قيلَ في زمانه، أو أنّه رأى قائله. ولم يَقْصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قومًا دون قوم، بل جعل ذلك مقسومًا بين عباده في كلّ دهر..."[١]

ومعنى هذا أنّه كان يحكم بين الشاعرين من خلال شعريهما، لا من خلال عصريهما. وفي هذا خطوة نقديّة مهمة.[٢]

ثمّ جاء عليّ بن عبد القاهر الجرجانيّ، فقال إنّ الشعر يتأثّر ببيئته، وبذلك يتأثّر بتطوّر العصر، وبالزمن، وبنفسيّة الإنسان أيضًا، فهو ابن

---

١ – ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، بيروت: دار إحياء العلوم، ط٤، ١٩٩١، ص ٢٣

٢ – قام منهج الموازنة، في الأساس، على "ذكر الشاعر وزمنه وقبيلته ومنزلته وصلة شعره بحياته والحسن من أخباره والجيّد من قوله، وما أخذ عليه العلماء من الخطإ في الألفاظ والمعاني، والمعنى الذي ابتدعه، أو الذي أخذه من غيره." (مناف منصور، **مدخل إلى الأدب المقارن**، ص ٣٠)

بيئته.[١] وأشار إلى أنّ تهمة "السرقة الأدبيّة" لا يجوز أن تُطلق على كلّ شاعر تَشابهَ لفظُه أو معناه، بل علينا أن نفهم الأدبَ فهمًا دقيقًا، وأن نربطه بنفسيّة الأديب، وببيئته، وبأوضاعه.

ج – الموازنة الأدبيّة: لم تكن للعرب نظريّة واضحة في الموازنة. ولكنّ معنى هذه اللفظة مأخوذ من فعل "وازَنَ"، نقول: "وازَنَ بين الشيئين، موازنةً ووِزانًا، ساوى وعادلَ."[٢] وهذا مشابه للمفاضلة إلى حدّ.

ولكنّنا، من خلال ما انتهى إلينا من أعمال العرب النقديّة في هذا الأمر، يمكننا أن نقول إنّ الموازنة هي قياس ما في النصّ من حسنات ومساوئ؛ وعليه، فهي تُظهِر ما فيه من جيّد وضعيف، فلا تدخل في باب الأدب المقارن في شيء، وتتوقّف عند مسألة إظهار قوّة النصّ وضعفه. وإن كانت في أوّل نشأتها شخصيّة، ذاتية، فإنّها بدأت تنحو، مع ابن سلام الجمحيّ، منحى الموضوعيّة، إذ نجده في كتابه "**طبقات الشعراء**" يوازن بين

---

١ - علي الجرجاني، **الموازنة بين المتنبي وخصومه**، ص ١٥ وما بعدها. وفي هذا يقول، مثلًا: "إنّ الشعر علم يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثمّ تكون الدريّة مادة له... فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرّز. وبقدر نصيبه منها تكون مرتبة الإحسان، ولستُ أفضّل في هذه القضيّة بين القديم والمحدث، والجاهليّ والمخضرم، والأعرابيّ والمولّد..." (المصدر نفسه، ص ١٥) ويقول: "وقد كان القوم يختلفون في ذلك، وتتباين فيه أحوالهم، فيرقُّ شعرُ أحدهم، ويصلبُ شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعّر منطقُ غيره؛ وإنّما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق، فإنّ سلامّة اللفظ تتبع سلامّة الطبع، ودماثة الشعر الكلام بقدر دماثة الخلقة..." (المصدر نفسه، ص ١٧ – ١٨)

٢ - مجمع اللغة العربيّة، **المعجم الوسيط**، ص ١٠٧١ (مادة: وزن)

شاعرين، منطلقًا من كثرة الشعر،[١] كما نلاحظ في مؤلّفه، ومن جودة العمل الّذي يدرس.[٢]

ثمّ تطوّر هذا مع ابن قتيبة، لأنّه نظر إلى الشعر نظرة فنيّة، ولم يولِ الكثرةَ في مبحثه أهمّيّة تُذكَر.

ووازن الصوليّ بين أبي تمام وبعض شعر غيره، كما فعل الآمديّ في موازنته بين أبي تمام والبحتريّ، مفضّلًا البحتريّ. ووازن القاضي الجرجانيّ بين القدماء والمحدثين. ووازن عبد القاهر الجرجانيّ بين أسرار البلاغة وأساليب البيان. ووازن ابن الأثير بين أبي تمام والمتنبي والبحتريّ، وبين غيرهم.[٣]

ويمكننا، قياسًا على ما فعل الآمديّ، أن نستقرئ أسسًا للموازنة. فهي ممكنة إذا اتّفقت القصيدتان وزنًا وإعرابَ قافية، وكذلك إذا اتفقت المعاني، فيظهر، من خلال الموازنة أيُّ الشاعرين أشعر. فالآمديّ يذكر

---

١ - يقول ابن سلام: "وممّا يدلّ على ذهاب العلم وسقوطه قلّة ما بقي بأيدي الرواة المصحّحين لطرفة وعبيد. والذي صحّ لهما قصائد بقدر عشر، وإن لم يكن لهما غيرهنّ فليس من موضعهما حيث وُضعا من الشهرة والتقدمة، وإن كان ما يروى من الغثاء لهما فليسا يستحقّان مكانهما على أفواه الرواة، وترى أنّ غيرهما قد سقط من كلامه كثير، غير أنّ الذي نالهما من ذلك أكثر، وكانا أقدم الفحول، فلعلّ ذلك لذلك..." (ابن سلام، **طبقات الشعراء**، بيروت: دار الفكر للجميع، لا تاريخ، ص ١٧ – ١٨)

٢ - يقول مناف منصور في منهج الموازنة إنّها "ضرب من ضروب النقد والوصف، لذلك كان على الموازن أن يتعرف جيّدًا على (كذا) حياة من يوازن بينهما، ويصل بين نفسه ونفسيهما، كما عليه أن يكون واضحًا، صاحب ذوق سديد... يدرس نواحي اشتراك الشعراء وافتراقهم وابتداعهم وأخذهم." (مناف منصور، **مدخل إلى الأدب المقارن**، ص ٣٨) فهي ضرب من النقد يميّز الجيّد من الرديء وأساليب البيان. وهدفها أن تُظهر أخطاء النقاد الذين تصدّوا للموازنة بين شاعرين أو أكثر، وأن تضع ميزانًا يُعتَمَد عليه في النقد الأدبيّ.

٣ - راجع: ابن الأثير، **المثل السائر**، صيدا: المكتبة العصرية، ١٩٩٠، ٢/ ٧ وما بعدها، و٢/ ٣٧٨ وما بعدها.

منهجه في الموازنة، فيقول إنّه يبتدئ بذكر مساوئ كلّ منهما لينتقل إلى محاسنه، ويذكر طرفًا من سرقاتهما، وما أساءا فيه، ثمّ يوازن بين قصيدة وأخرى من قصائدهما، متى اتفقتا في الوزن، والقافية وإعرابها، وما انفرد به كلّ منهما في الجودة.(١)

ومِنْ كتب الموازنة المتأخرة كتاب "**منهل الورّاد في علم الانتقاد**" لقسطاكي الحمصي الّذي يلفتنا فيه أنّه يوازن بين شعراء عرب، وآخرين غير عرب، كموازنته بين سعد بن مالك، وأبي فراس الحمدانيّ في الحماسة، وموازنته بين "**رسالة الغفران**" للمعري، و"**الكوميديا الإلهيّة**" للشاعر الإيطاليّ دانتي.

وقد ساعد على رواج الموازنات وكثرتها انتشار النقائض بين الشعراء.(٢) ولكن يمكننا القول بأنّ "النقائض والمعارضات والموازنة، في شكلها البدائي الأوّل، نشأت مختلفة... ومع الزمن سار كلٌّ في طريق."(٣)

د – المقارنة الأدبيّة: بدأت ملامح المقارنات الأدبيّة في العصر العباسيّ مع الجاحظ، في كتابه "البيان والتبيين"، حيث يقارن بين الأدب العربيّ والأداب الأجنبية،(٤) ومع ابن طباطبا العلويّ في كتابه "عيار الشعر"،

---

١ - الآمدي، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، القاهرة: دار المعارف، ط٤، ١/ ٥٧

٢ - أحمد مكي، **الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه**، القاهرة: دار المعارف، ط١، ١٩٨٧، ص ١٤

٣ - المرجع نفسه، ص ١٧

٤ - قال الجاحظ: "والخطابة شيء في جميع الأمم... حتّى إنّ الزّنْجَ – مع الغثارة، ومع فرط الغباوة، ومع كلال الحدّ، وغلظ الحسّ، وفساد المزاج – لَتُطيل الخطب، وتقود في ذلك جميع العجم... وقد علمنا أنّ أخطب الناس الفرس... فهذه الفرس وخطبها وألفاظها ومعانيها، وهذه اليونان ورسائلها ومعانيها وعللها

حيث يدرس تأثير المعاني الأجنبيّة في العرب، ومع أبي الفرج الإصفهانيّ في كتابه "الأغاني"، وغيرهم...

وتقوم المقارنة الأدبيّة على تناول أدبين أو نصّين أدبيّين، وإظهار ما بينهما من تلاقٍ واختلاف، ومن تأثّر وتأثير. ومن هذا القبيل، مثلًا، ما فعله صاحب "الأغاني" حين تناول في كتابه تأثّر أبي العتاهية بالمعاني الأجنبيّة،[١] وما فعله ابن طباطبا من مقارنته كلام أرسطو في نَدْبه الإسكندر، وتأثّر صالح ابن القدوس به، ثمّ نَقْلَ أبي العتاهية لهذه الفكرة، يقول: "ولمّا مات الإسكندر ندبه أرسطاليس، فقال: طالما كان هذا الشخص واعظًا بليغًا، وما وعظ بكلامه موعظةً قَطّ أبلغَ من وعظه بسكوته، فأخذه صالح بن القدوس فقال:

ويُنَادُونَهُ وَقَدْ صُمَّ عَنْهُمْ، ثمّ قالُوا، ولِلنِساءِ نَحيبُ:
مَنِ الّذي عاقَ أنْ تَرُدَّ جَوابًا أيُّها المِقْوَلُ الأَلَدُّ الخَطِيبُ؟
إنْ تَكُنْ لا تُطِيقُ رَجْعَ جَوابٍ فَبما قَدْ تَرَى وَأَنْتَ خَطِيبُ؟
ذو عِظاتٍ وَما وَعَظتَ بشيءٍ مِثْلَ وَعْظِ السكوتِ إذْ لا تُجيبُ؟

فاختصرَ أبو العتاهية ببيت، فقال:

وَكَانَتْ في حَيَاتِكَ لي عِظاتٌ فَأنتَ اليَوْمَ أوعظُ منكَ حَيّا.[٢]

---

وحكمها..." (الجاحظ، **البيان والتبيين**، بيروت: الشركة اللبنانية للكتاب، ١٩٦٨، ص ٣٩٨). ثمّ يفاضل الجاحظ بين اليونان والعرب في صفحات كتابه اللاحقة.

١ - أبو الفرج الإصفهاني، **الأغاني**، القاهرة: طبعة دار الكتب المصرية، ١٣٢٣ هـ، ٤/ ٤٥ – ٤٦

٢ - ابن طباطبا، **عيار الشعر**، طرابلس: دار الشمال، ١٩٨٨، ص ٩٢

ويرى مناف منصور أنّ المقارنة الأدبيّة كان من الممكن أن تتحوّل إلى أدب مقارن، لولا أنّها تحوّلت دائمًا، مع النقاد القدامى، إلى دراسة مفاضلاتٍ، وسرقاتٍ أدبيّةً، من غير أن تسعى إلى أن تدرس التحوّلات الّتي حدثت بفعل الآداب الأجنبيّة في الشاعريّة العربيّة، في على مستويي الشكل والمضمون.[١]

**٥ – بين المفاضلة والسرقة الأدبيّة**: قلنا إنّ المفاضلة تتناول نصّين، أو مفهومين، أو أكثر، وتدرس وجوه التأثّر والتأثير فيها، ولكنّ هذا لا يعني أنّها تدخل في إطار الأدب المقارن، لأنّها لا تتناول دراسة التحوّلات الّتي أحدثتها أمّةٌ في أمّة، أو شاعريّةٌ في شاعريّة أخرى...

وشبيه بهذا السرقاتُ الأدبيّة. فلا يمكن اعتبارها من الأدب المقارن في شيء، لأنّها لا تتناول تأثير أمّة في وجدان شاعريّة شاعر، أو في تفكير أمّة أخرى، ولكنّها تقتصر على إظهار ما سُرِقَ من المعاني، أو الألفاظ، أو الألفاظ والمعاني معًا، وتكاد تقتصر على العرب، من غير أن تتعدّاهم إلى سواهم من الشعوب. فقد انشغل العرب في تناول سرقة المحدثين من القدماء، أو سرقة المحدثين من بعضهم... وقد نبّه ابن طباطبا الشاعرَ من أن "يُغِيرَ على معاني الشعر فيُودِعُها شِعرَه، ويُخرجُها في أوزان مخالفة للأوزان الّتي يتناول منها ما يتناول ويتوهّم أنّ تغييره للألفاظ والأوزان ممّا يستر

---

١ - مناف منصور، **الأدب المقارن**، ص ٤٥

سرقته..."[١] ولم تكن السرقات الشعريّة، عند النقاد، تقتصر على المحدثين، بل تناولت أيضًا ما سرقه القدماء من بعضهم في أشعارهم أيضًا.

والحقّ يقال، إنّ مفهوم السرقة كان، في أوّل الأمر، ماديًّا، "ولما ارتقى الفكر الإنساني بارتقاء مظاهر الحضارة المختلفة، أصبح للسرقات مدلولات أخرى...فأصبحت تتناول المعنويّات، كما تتناول الماديّات. وأصبحت الأفكار الإنسانيّة موضوعًا للسطو."[٢] ووصلت فكرة السرقات إلينا مع وصول الشعر الجاهليّ.[٣] ثمّ حين تغيّرت ظروف الشعر في العصر الأمويّ، انتشرت فكرة السرقات الشعريّة أكثر،[٤] حتّى بلغت في العصر العباسيّ حدًّا لم تبلغه من قبل،[٥] وصارت تتوزّع على ثلاثة محاور أساسيّة: سرقة المعنى، وسرقة المبنى، وسرقة المعنى والمبنى معًا.

وفي ما يلي نورد مثالًا على السرقات الشعريّة من مجلس لسيف الدولة، بحضور كلّ من المتنبّي وأبي فراس الحمدانيّ، وكان أبو فراس، كما هو معروف، يمقت المتنبي:

---

١ - ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص ٢٣

٢ - محمد مصطفى هدارة، **مشكلة السرقات الأدبيّة في النقد العربيّ**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٨، ص ٣

٣ - المرجع نفسه، ص ٥

٤ - المرجع نفسه، ص ١٢

٥ - المرجع نفسه، ص ٢٩

...وانقطع أبو الطيب بعد ذلك، ونظم القصيدة الّتي أوّلها: "وا حرَّ قلباهُ ممّن قلبُه شَبِمُ." ثمّ جاء وأنشدها، وجعل فيها يتظلّم من التقصير في حقّه بقوله:

ما لِي أُكَتِّمُ حُبًّا قَدْ بَرَى جسَدي،

وتَدَّعي حُبَّ سَيْفِ الدَولةِ الأمَمُ؟

إلى أن قال:

قَدْ زُرْتُهُ وَسُيُوفُ الهِنْدِ مُغْمَدَةٌ،

وَقَدْ نَظَرْتُ إِلَيْهِ والسُيُوفُ دَمُ

فَهَمَّ جماعة بقتله، في حضرة سيف الدولة، لشدّة إدلاله وإعراض سيف الدولة عنه. فلمّا وصل في إنشاده إلى قوله:

يا أَعْدَلَ الناسِ إلاّ في مُعامَلَتي،

فِيكَ الخِصامُ، وَأَنْتَ الخَصْمُ والحَكَمُ.

قال أبو فراس: قد سرقتَ قولَ دِعبل:

وَلَسْتُ أرجُو انتِصافًا مِنْكَ ما ذَرَفَتْ

عَيني دُموعًا، وأنتَ الخَصْمُ والحَكَمُ.

فقال المتنبّي:

أُعِيذُهَا نَظَراتٍ مِنْكَ صادِقَةً

أنْ تَحْسِبَ الشَحْمَ في مَنْ شَحْمُهُ وَرَمُ.

فعلم أبو فراس أنّه يعنيه... فاستمرّ المتنبي في إنشاده... إلى أن قال:

سَيَعْلَمُ الجَمْعُ مِمَّنْ ضَمَّ مَجْلِسُنا

بأنّنِي خَيْرُ مَنْ تَسْعَى بهِ قَدَمُ،

أنا الّذي نَظَرَ الأعْمَى إلى أدبيّ
وَأسْمَعَتْ كَلِماتي مَنْ بهِ صَمَمُ.

فزادَ ذلكَ أبا فراس غيظًا، وقال: قد سرقتَ هذا من عَمرو بن عروة بن العبد، حيث يقول:

أَوْضَحْتُ مِنْ طُرُرِ الآدابِ ما اشْتَكَلَتْ
دَهرًا، وأظْهَرْتُ إعْجابًا وإبْداعَا،
حَتّى فَتَحْتُ، بإعْجازٍ خُصصْتُ بهِ،
لِلْعُمي والصُمِّ أبْصارًا وَأسْمَاعا.

ولمّا نتهى إلى قوله:

ألخَيْلُ واللَيْلُ والبَيْداءُ تَعرِفُني،
وَالسَيْفُ والرّمْحُ والقِرْطَاسُ والقَلَمُ.

قال أبو فراس: وماذا أبقيتَ للأمير إذا وصفتَ نفسَكَ بكلّ هذا؟ تمدَحُ الأميرَ بما سرقتَه من كلام غيركَ، وتأخذ جوائزَ الأمير؟ أما سرقتَ هذا من الهيثمّ بن الأسود النخعيّ الكوفيّ، المعروف بأبي العريان العثمّانيّ:

أنا ابْنُ الفَلا والطَعْنِ والضَرْبِ والسُرى،
وجُرْدِ المُذاكي، والقَنا والقَواضِبِ.

فقال المتنبّي:

وَما انتِفَاعُ أخِي الدُنْيا بناظِرِهِ
إذا اسْتَوَتْ عِنْدَهُ الأنْوَارُ والظُلَمُ؟

فقال أبو فراس: وهذا سرقتَهُ من قول مَعْقل العِجلي:

إذا لَمْ أُمَيِّزْ بَيْنَ نُورٍ وظُلْمَةٍ
بعَيْنَيَّ، فالعَيْنانِ زُورٌ وَباطِلُ.

ومثله قول محمد بن أحمد بن أبي مُرّة المكّي:

إذا المرْءُ لَمْ يُدْرِكْ بعَينَيْهِ ما يَرى
فَمَا الفَرْقُ بَيْنَ العُمْيِ والبُصَراءِ؟

وضجر سيف الدولة من كثرة مناقشته في هذه القصيدة، وكثرة دعاويه فيها، فضربه بالدواة الّتي بين يديه. فقال التنبي:

إنْ كانَ سَرَّكُمُ ما قالَ حَاسِدُنا
فَمَا لِجُرْحٍ إذا أرضَاكُمُ ألَمُ.

فقال أبو فراس: وهذا أخذته من قول بشار:

إذا رَضِيتُمْ بأنْ يُخْفَى، وَسَرَّكُمُ
قَوْلُ الوُشاةِ، فلا شَكْوَى ولا ضَجَرُ.

ومثله قول ابن الرومي:

إذا ما الفَجائعُ أكْسَبْنَني
رِضاكَ، فَما الدَهْرُ بالفاجِعِ.

فلم يلتفت سيف الدولة إلى ما قال أبو فراس، وأعجبه بيت المتنبي، ورضي عنه في الحال، فأدناه إليه، وقبّل رأسه، وأجازه بألف دينار، ثمّ أردفَها بألف أخرى..."[١]

**٦ – خاتمة:** في الواقع، لم يكن للعرب أن يعرفوا الأدب المقارن، لأنّ علم السرقات الّذي يشكّل خطوة أولى تمهّد للأدب المقارن ظلّ علمًا لا يخرج

١ – فؤاد أفرام البستاني، **أبو الطيب المتنبي/ المراثي والمفاخر والحكم (سلسلة الروائع)**، بيروت: المكتبة الكاثوليكية، ١٩٥٨، ص ٢٨ – ٣٠

من إطار الأدب العربيّ نفسه، ولا يقوم برصد ما أخذ من أدب أمّة أخرى. لقد ظلّ هذا الضرب من التفكير ينحصر في إظهار مواضع الأخذ الشعريّ، أو قيمته، من غير أن يتطرّق إلى تطوّر الشاعريّة العربيّة بفعل تأثّرها بآداب الأمم الأجنبيّة، أو تفاعلها مع تلك الآداب. وفي الواقع، فإنّ الأدب المقارن نفسه لم ينشأ قبل النصّف الثاني من القرن التاسع عشر، حين مهّدت له الظروف هذه النشأة، على النحو الّذي سنبيّن في الفصل اللاحق.

## الفصل الثاني:
## الأدب المقارن: ظهوره وتحديده

**١ – مقدّمة:** لا يمكننا الكلام على أدب مقارن في الغرب قبل منتصف القرن التاسع عشر، وقبل أن نفهم طبيعة هذا العلم الجديد. وفي الحقيقة، فإنّ كلّ علم ينشأ لسدّ حاجة ما إليه، تفترض نشوءَه، وهذا بالتحديد ما حصل مع الأدب المقارن الّذي نشأ في كنف المرحلة الرومنطيقيّة في أوروبا، حتّى يمكننا أن نقول إنّ العصر الرومنطيقيّ هو الّذي شهد هذه الولادة.[١]

**٢ – نحو الأدب المقارن:**

أ – في أوروبا: ظهر مصطلح الأدب المقارن، للمرّة الأولى، عام ١٨٣٠[٢]. وكان للرومنطيقيّة تأثير بالغ في هذا، لأنّ النقد الرومنطيقيّ قد فسّر الأدب تفسيرًا علميًّا، قياسًا على التفسير الكلاسيكيّ، وراح يُظهر الخصائص الفنيّة فيه، والعلاقات الّتي تقوم بين الأديب وبيئته والطبقةِ الاجتماعيّة الّتي يعيش فيها، وعلاقته بالأدباء الآخرين، ما أفاد الدراسات

---

١ – ماريوس فرنسوا غويار، **الأدب المقارن**، تعريب: هنري زغيب، بيروت: منشورات عويدات، ط١، ١٩٧٨، ص ١١

٢ – ريمون طحان، **الأدب المقارن والأدب العام**، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٧٢، ص ٢١

المقارنة ونمّاها.[١] وقد مثّلت مدام دي ستال Mme De Staël، في ندواتها المشهورة، دورًا كبيرًا في هذا، وأفادت من خبرتها في الأدب الألمانيّ، ولا سيّما في مؤلفها "عن ألمانية de l'Allemagne" الّذي صدر عام ١٨١٠ م.، ووازنت فيه بين الأدبين الألمانيّ والفرنسيّ، وكانت ملمّة بالألمانيّة. وكذلك في كتابها "عن الأدب في علاقته بالنظُم الاجتماعيّة De la litérature considérée dans ses rapports avec les institutions"، حيث تقيم ضربًا من المقارنة بين المجتمعين الفرنسيّ والألمانيّ، وحال الكتّاب فيهما.[٢]

وقام أحد الرهبان الإسبان هو خوان أندريس Juan Andres بدراسة لافتة، بحث فيها في تأثير الأدب العربيّ في الآداب الأوروبيّة، في القرن الثامن عشر، عنوانها: "أصول الأدب بعامّة وتطوراته وحالته الراهنة"، في سبعة أجزاء، نشرت بين عامي ١٧٨٢ و١٧٩٥ ببيرما، فكان، بهذه الدراسة من أوائل الّذين خاضوا ميدان الأدب المقارن، أو أوصلوا إليه.[٣]

ثمّ كتب لابلاس La Place وفرنسوا نويل François Noël كتاب "محاضرات في الأدب المقارن" Cours de litérature comparée، مستعملَين هذا المصطلح الّذي كان قد بدأ ينتشر في أوساط القرن التاسع

---

١ - المرجع نفسه، ص ٢٣

٢ - عصام بهي، **طلائع المقارنة في الأدب العربيّ الحديث**، القاهرة: دار النشر للجامعات، ط١، ١٩٩٦، ص ١٣

٣ - الموضع نفسه. وقارن: أحمد مكي، **الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه**، ص ٤١ – ٤٢

عشر بأوروبا. واستعمله أيضًا آبيل – فرنسوا فيلمان Abel-François Villemain في بعض مؤلّفاته، في العام ١٨٢٧.

ثمّ تبنّى جاك أمبير Jacques Amber نظريّات منهج جديد، يدرس الأدب على طريقة النشوء والارتقاء، في الربع الأوّل من القرن التاسع عشر، معتبرًا أنّ الموضوع الأدبيّ كائن، كغيره من الكائنات، ينمو ويتطوّر، ويتكامل من أدب إلى آخر[١]. وقد صدر لهيبوليت تين Hippolitte Taine (١٨٢٨ – ١٨٦٣) مؤلَّف مهمّ في هذه المسألة، هو كتاب "التاريخ المقارن للفنون والآداب لدى كافة الشعوب".[٢]

كما حاول الدارسون أن يُظهِروا كلّ غريب يطرأ على الأدب الوطنيّ، وكلّ تأثّر يظهر في هذا الأدب بسواه؛ وركّزوا خصوصًا على مقارنة ما يجري في الخارج بما يجري في في فرنسا، وهنا انطلق الأدب المقارن.[٣]

ثمّ بدأت كتب الدراسات المقارنة تظهر في شتّى المواضيع، ككتاب "الأدب المقارن" للكاتب الإنكليزي بوسنت Bousent، وكتاب "تطوّر الأدب في مختلف الأجناس الإنسانيّة" للكاتب الفرنسي ليتورنو

---

١ - يقول عبده عبود: "عبّرت النزعة الوضعيّة عن نفسها في الأدب المقارن من خلال دعوة "المدرسة الفرنسيّة التقليديّة" إلى اعتماد المنهج التجريبيّ في دراسات التأثير والتأثر، وذلك بعدم الاكتفاء بتخمين وجود التأثير، بل البرهنة على وجوده بالأدلة والوثائق الملموسة الّتي لاتدع مجالًا للشكّ." (عبده عبود، **الأدب المقارن مشكلات وآفاق**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩، ص ٢٧)

٢ - ريمون طحان، **الأدب المقارن والأدب العام**، ص ٢٤ – ٢٥

٣ - المرجع نفسه، ص ٢٥ – ٢٦

Letourneau. كما ظهرت علوم مقارنة في مختلف المجالات، كالتشريع المقارن، وعلم الحياة المقارن، وعلم اللغة المقارن، وسواها...

وكان أوّل من مهّد لهذا العلم ثلاثة من الفرنسيّين، مالوا كلّهم إلى الطابع العلميّ في النقد، هم: هيبوليت تين، وغاستون باري Gaston Baris (١٨٣٩ – ١٩٠٣)، وفرديناند برونتيير Ferdinand Brunetière (١٨٤٩ – ١٩٠٦). لهذا يمكننا اعتبار القرن التاسع عشر، في أوروبا، هو "قرن المقارنة".[١]

وانتشر هذا العلم في أوروبا، وفي المدارس، وظهرت أهمّيّته البالغة، وبات من العلوم الّتي لا بدّ منها حتى في المدارس الثانويّة.

ب – في العالم العربيّ: وفي العالم العربيّ، كان عصر النهضة وليدَ تلاقُح ثقافيّ بين الشرّق والغرب، بين حضارة "فاوستية" غزاها العلم فمالت إليه، وحكّمت العقلَ في كلّ شيء، وأطلقت للتجريب العنانّ، وحضارةٍ متمسّكة بالغيبيّات، تنهض من سباتٍ عميق، وتفتح عينيها على نفسها، لتُعيد بناءها، بعد أن رماها الانحطاط الطويل في غياهب الجهل...من هنا كانت الحاجة إلى الأدب المقارن ملحّة لفهم طبيعة التواصل بين الحضارات – وهنا بين الحضارتين العربيّة والغربيّة. ولمّا كنّا بحاجة ماسّة إلى دراسة ما تركه فينا هذا التلاقح، وإلى استشفاف معالم الحضارة الغربيّة في حضارتنا الشرّقيّة المعاصرة، ومعالِم حضارتنا في الحضارة الغربيّة المعاصرة، فإنّ الأدب المقارن أمسى حاجة لا بدّ منها لإنجاز هذه الدراسات. بمعنى آخر، إنّ

---

١ - عصام بهي، **طلائع المقارنة في الأدب العربيّ الحديث**، ص ١٤

الاتصال الحضاريّ، وتقلّص المسافات بين البلدان والحضارات، حتّم نشوء مثل هذا الضرب من الدراسات ذات الطابع الأمميّ، لأنّنا، من خلاله، يمكننا أن نصل إلى جوهر الأصالة في كلّ أمّة، وما أضافته كلّ أمّة على هذه الأصالة، ولا نكتفي بالوقوف على مظاهر التأثير والتحوّل وحدها. إنّنا، من خلاله، نرصد المسار الّذي مرّ به الأدب، أيُّ أدب، ليصل إلى ما هو عليه، وننظر إلى الحيثيّات وبُؤَر الثابت والمتحوّل في ضمير ذلك الأدب... فمن غير الممكن اليوم أن تظلّ عقدة التفوّق العربيّ القديم، أو التعامي عن الحقائق، تُقفل أعيُنَنا؛ بل إنّ سرعة التحوّل، والتطوّر التكنولوجيّ الكبير، وتغيّر معطيات المكان والزمان من خلال تغيّر المفاهيم الثابتة، ونموّ النسبيّات، حَتّمت علينا أن ندخل عصرَ الأدب المقارن، وأن نميّز بينه وبين العلوم الأخرى.

وتجدر الإشارة إلى أنّ اهتمام الدول العربيّة بهذا النوع من الدراسات حديث جدًّا، بدأ بمصر ولبنان، ثمّ بلغ العراق، وراح ينتشر، رويدًا رويدًا، في العالم العربيّ. وكان مهد هذا العلم، كما سبق أن أشرنا، أوروبا، ولا سيّما فرنسا، في النصّف الثاني من القرن التاسع عشر، فقد بدأت نظريّة داروين Darwin تغزو العالم، وبدأ البحث عن مصطلحات جديدة، تناسب معطيات الحضارة الجديدة. "وقد دفع هذا الاتجاه النقاد إلى البحث عن أصول الأفكار، وكيفيّة التكوين الثقافيّ للأفراد والدول."[١]

---

١ - محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ط٥، ص ٥٢

**٣ – تحديد الأدب المقارن**: لا بدّ لنا، بعد كلّ ما ذكرنا، من تحديد الأدب المقارن لنتمكّن من الانطلاق في متطلباته.

يقول ماريوس فرنسوا غويار إنّ الأدب المقارن هو "تاريخ العلاقات الأدبيّة الدوليّة"،[١] بمعنى أنّ هذا الأدب يتناول، في عمله، العلاقات الأدبيّة بين الدول والأمم، ويمكن أن يتوقّف عند تطوّرها، أو تفاعلها الكرونولوجيّ.

على أنّ هذا التحديد يبقى غير وافٍ، بالنسبة إلى موضوعنا، لأنّه لا يحدّد عددًا من المسائل الجوهريّة.

ويقول محمد غنيمي هلال إنّ الأدب المقارن "يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقّدة، في حاضرها أو في ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخيّة من تأثير أو تأثّر، أيًّا كانت مظاهر الأسباب وذلك التأثير أو التأثّر: سواء تعلّقت بالأصول الفنيّة العامّة للأجناس، والمذاهب الأدبيّة، أو الّتي ارات الفكريّة، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص الّتي تعالج أو تحاكي في الأدب، أو كانت تمسّ مسائل الصياغة الفنيّة والأفكار الجزئيّة في العمل الأدبيّ، أو كانت خاصّة، تصوّر البلاد المختلفة كما تنعكس في آداب الأمم الأخرى، بوصفها صلاتٍ فنيّة تربط ما بين الشعوب والدول بروابط إنسانيّة تختلف باختلاف

---

١ – ماريوس فرنسوا غويار، **الأدب المقارن**، ص ١٥

الصور والكتّاب، ثمّ ما يمتّ إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثّر في أدب الرحّالة من الكتّاب."[١]

يمكننا أن نستنتج من هذا الكلام المسائل التالية:

١ – أن الأدب المقارن يدرس نقاط الالتقاء، والتأثّر والتأثير في بين اللغات المختلفة.

٢ – أنّ الأدب المقارن يتناول التفاعل، والتأثير في الموضوعات الأدبيّة، أو في الأصول الفنيّة للأجناس الأدبيّة، أو المذاهب والّتي ارات الفكريّة. وبالتالي، فهو يدرس الموضوع (كتأثير ميثة بروميثيوس، مثلًا، في الأدب الأوروبيّ، أو ميثة فاوست في الأدب العربيّ...)، أو تطوّر الجنس الأدبيّ (كتطوّر الغزل بين الأدبين الفارسيّ والعربيّ، أو بين الأدبين الإسبانيّ والأندلسيّ...)، أو تطوّر المذهب الأدبيّ، كتطوّر المذهب السرياليّ، مثلًا، بين الأدبين الفرنسيّ والألمانيّ، أو بين الأدبين العربيّ والفرنسيّ...

٣ – أنّ الأدب المقارن يمكن أن يتناول مسائل الصياغة الفنيّة نفسها، كأن ندرس تأثّر صنعة سعيد عقل بصنعة بول فاليري.

٤ – أنّ الأدب المقارن يمكن أن يتناول تأثير صورة بلد، بشكل أو بآخر، في بلد آخر، كتأثير صورة باريس في كتاب رفاعة رافع الطهطاوي "تلخيص الإبريز".

---

١ – محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، ص ٩. وقارن: محمد غنيمي هلال، **دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربيّ المعاصر**، القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٩٢، ص ١٦

ويركّز هلال على أنّ اللغة عنصر فارق وجوهريّ، في الأدب المقارن، يقول: "والحدود الفاصلة بين تلك الآداب هي اللغات، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب كلاهما بالعربيّة عددنا أدبه عربيًّا، مهما كان جنسه البشريّ الّذي انحدر منه. فلغات الآداب هي ما يُعتدّ به في الأدب المقارن في دراسة التأثّر والتأثير المتبادل بينهما."[١]

ويحدّد ريمون طحّان الدراسات المقارنة بقوله: "تهتمّ الدراسات المقارنة بالعلاقات الّتي تقوم بين أدب وطنيّ معيّن كتب بلغة قوميّة معيّنة وبين أدب أو آداب غريبة عن تلك اللغات القوميّة. وتهتمّ أيضًا الدراسات المقارنة بالصلات الّتي تقوم بين أدباء وكتّاب وشعراء يتشابهون في إنتاجهم الأدبيّ ولكنّهم يتباينون في اللغة والحضارة، وينتمون إلى أعراف وقوميّات قد تفصل بينها حدود جغرافيّة وسياسيّة."[٢] وهذا الكلام يشبه إلى حد كبير كلام هلال السابق، ويتلاقى معه في ضرورة أن يتناول الأدب المقارن أدبين بلغتين قوميّتين مختلفتين، وإلاّ لم يُعَدّ من هذا القبيل.

ويحدّد بول فان تيغيم الأدب المقارن والمقارنة بقوله: "يخشى أن يُظنّ أن المقصود بالمقارنة هو تنضيد المتشابه من الكتب والنماذج والصفحات من مختلف الآداب، لمعرفة وجوه الشبه ووجوه الخلاف، لا لغاية أخرى غير إرواء حبّ الاطّلاع، وتحقيق رغبة فنيّة أو إصدار حكم تفصيليّ، ينتهي إلى تصنيف. ولا نكران أنّ هذا الضرب من المقارنة عمل شيّق جدًّا، مفيد

---

١ – الموضع نفسه.

٢ – ريمون طحان، **الأدب المقارن والأدب العام**، ص ٨

جدًّا، وأنّه يُعين على إنماء الذوق وإذكاء التفكير، لكن ليس له قيمة تاريخيّة، ولا يتقدّم بتاريخ الأدب خطوة واحدة إلى الأمام. في حين أنّ الأدب المقارن الحقيقيّ يحاول، ككلّ علم تاريخيّ، أن يشمل أكبر عدد ممكن من الوقائع المختلفة الأصل، حتّى يزداد فهمه وتعليله لكلّ واحدة منها، على حِدَة، فهو يوسّع أفق المعرفة، كما يجد أسبابَ أكبر عدد ممكن من الوقائع."[١]

ففان تيغيم لا يجعل الأدب المقارن يتوقف عند حدود المقارنة، بل يشترط فيه أن يتخطاها إلى ثلاث ضرورات:

١ – أن تكون للمقارنة قيمة تاريخيّة، وبالتالي أن تشمل أكبر عدد ممكن من الوقائع التاريخيّة.

٢ – أن توسّع أفق المعرفة للدارس، ليفهم، ويعلّل كلّ حقيقة تاريخيّة.

٣ – أن يجد أكبر عدد ممكن من الأسباب، لأكبر عدد من الوقائع.

ويرى سعيد علوش أنّ موضوع الأدب "لا يتوقّف عند حدّ، فهو يعالج الأنواع وتاريخ الحركات... والتيّارات."[٢]

---

١ - بول فان تيغيم، **الأدب المقارن**، تعريب: سامي الدروبي، بيروت: دار الفكر العربيّ، ١٩٤٦، ص ٢٠

٢ - سعيد علوش، **مكونات الأدب المقارن في العالم العربيّ**، بيروت: الشركة العالمية للكتاب والدار البيضاء: سوشبريس، ط١، ١٩٨٧، ص ٢٩

ويحدّد كلود بيشوا الأدب المقارن، بقوله إنّه "وصف تحليليّ، ومقارنة تفاضليّة، وتفسير مركّب للظاهرة اللغويّة الثقافيّة من خلال التاريخ والنقد والفلسفة، وذلك من أجل فهم أفضل للأدب، بوصفه تميّزًا للعقل البشريّ."[١] ونجد صاحب هذا التحديد يضيف إلى ما سبق أن ذكرنا مسألة المفاضلة ("مقارنة تفاضليّة").

ويتابع بيشوا: "الأدب المقارن هو الفن المنهجيّ، عبر علاقات التشابه/ القرابة والتأثير/ وتقريب الأدب من باقي ميادين التعبير أو المعرفة، أو الأحداث والنصّوص الأدبيّة فيما بينها، سواء أكانت متباعدة أم لا في الزمان والفضاء، شريطة أن تنتمي إلى لغات متعدّدة أو ثقافات مختلفة، تعود إلى نفس التقليد (كذا)، حتّى يمكن وصفها، وفهمها وتذوّقها."[٢] يضيف هذا الكلام، إلى ما سبق، مسألة التلاقي في غير زمن، كأن يكون العملان المدروسان (أو الأعمال المدروسة) من حقب أدبيّة مختلفة.

على أنّ ثمّة مسألة مهمّة ينبّه إليها سعيد علوش لا يمكن إغفالها، وهي أنّ المتعامل مع الأدب المقارن لا يجوز أن "يعزل الدرس عن أدبيّته، أو استلهاماته في العلوم الإنسانيّة"[٣]، لأنّنا في النهاية نتعامل مع نصوص أدبيّة، لا مع نصوص علميّة في الأدب المقارن.

---

١ - المرجع نفسه، ص ٣٠، عن: Claude Pichois, **La litérature comparée**, Paris: éd. Armand Colin,1967, p. 176

٢ - Ibid, p. 174، والمرجع نفسه، ص ٣١

٣ - المرجع نفسه، ص ٣٣

وعليه، يعرّف سعيد علوش الأدب المقارن بقوله إنّه "دراسة ظاهرة أدبيّة، من وجهة نظر أكثر من أدب واحد، أو متّصلة بعلم أو أكثر."[١]

ويركّز مناف منصور على ميزة ربط الأدب المقارن للشعوب، حين يقول إنّ هذا الأدب، "في تركيزه على استخراج أنماط التفاعل أو نتائجها بين القيم الأدبيّة والحضاريّة عند مختلف الشعوب، إنّما يسعى إلى الاعتراف بحقيقة خالدة في حياة الشعوب والحضارات قصاراها حاجة الإنسان، كلّ إنسان، المستمرّة والراسخة إلى الخروج من حدود الأرض الضيّقة الّتي يقيم عليها، ليضمّ جميع آفاقها، رجاء التخطّي أو الإثراء الحضاريّ."[٢] وهذه فكرة أستعارها الباحث من نقولا سعادة الّذي قال إنّ هذا الأدب "يسهم في إثبات الوحدة الفكريّة لدى البشر... وقد يسهم في التأليف بين القلوب على صعيد التفاهم والتعاون والمحبة."[٣]

ويميّز مناف منصور بين الأدب المقارن، والسرقات الأدبيّة عمومًا، ويلحظ مسألة جوهريّة في عمل الأدب المقارن، يقول: "يبدأ الأدب المقارن حيث تنتهي لعبة البحث عن السرقات والاقتباسات والتقليد. فعلم السرقات عند العرب قام داخل الأدب الواحد، ثمّ صَرف عنايته كلّها عن (كذا) تحرّي المعاني والألفاظ، بينما يسعى الأدب المقارن إلى استخراج المواقف الفنيّة أو الحضاريّة الجديدة من خلال تحوّل الرؤى أو من خلال التحوّلات

---

١ - المرجع نفسه، ص ٣٣ – ٣٤

٢ - مناف منصور، **الأدب المقارن**، ص ١١

٣ - نقولا سعادة، **قضايا أدبيّة**، الذوق: دار مارون عبود، ط١، ١٩٨٤، ص ١٠٥

الّتي دخلت على جماليّة لغة نتيجة تفاعلها مع لغة أخرى أو مع حضارة لغة أخرى..."[١] فهو يشير إلى أنّ الأدب المقارن يضيف دائمًا شيئًا جديدًا، لأنّه يستخرج الحركة الحضاريّة، والتفاعلات الّتي تؤثّر في شخصيّة الأمّة، وثوابتها الوجدانيّة العميقة، ولا يتوقّف عند الدراسة المقارنة وجدها، أو عند استقراء الخط التاريخيّ لميثة، أو لموضوع، أو لجنس أدبيّ، أو ما أشبه.

وعلى هذا، فإنّ مناف منصور يلتقي، في موقفه هذا، مع رينيه ويليك René Wellek الّذي هاجم بحدّة أسس المدرسة الفرنسيّة في الأدب المقارن، في محاضرة ألقاها عام ١٩٥٨ في جامعة تشابل هيل الأميركيّة، آخذًا عليها أنّها، "من الناحية النظريّة، مثقلة بأعباء فلسفات القرن التاسع عشر، كالنزعتين التاريخيّة والوضعيّة، وأنّها تتعامل مع النصّوص الأدبيّة بصورة خارجيّة، وفي منأى عن أدبيّتها، ولا تتعامل مع الأبعاد الداخليّة لتلك النصّوص، أي مع جوهرها الفنّي والجماليّ."[٢]

وأخيرًا، يمكننا أن نستنتج من كل هذا أنّ الأدب المقارن يدرس علاقة أدب بأدب أمّة أخرى، مكتوبٍ بلغة مختلفة، وما أحدثه فيه هذا الأدب من تحوّلات في العمق، أثّرت في جوهر الرؤيا الحضاريّة الخاصّة بتلك الأمّة. وهو لا يتوقّف عند المقارنة بين الأدبين، أو بين ظاهرتين أدبيّتين، بل ينفذ إلى استقراء التغيّرات العمقية في الرؤيا الحضاريّة نفسها، وهذا بالتحديد ما يميزه عن المقارنة الأدبيّة. من هنا فإنّ الباحث المقارن "يتوقّف عند الحدود

---

١ – مناف منصور، **الأدب المقارن**، ص ٥٢

٢ – عبده عبد، **الأدب المقارن مشكلات وآفاق**، ص ٤٥

اللغويّة أو الوطنيّة، ويراقب تبادل المواضيع، والأفكار، والكتب، والمشاعر، بين أدبين أو أكثر."[١]

ونلفت، في هذا المجال، إلى أنّ الأدب المقارن ضروريّ في الدراسة الأدبيّة، لأنّه يمكّن الباحث من تعيين ما هو قوميّ أصيل، وما هو دخيل عليه؛ وكيف تمّ تحوّله في جسم الأدب القوميّ الّذي سرى فيه، وفي أيّ شيء أفاده[٢].

ولا بد لنا من أن نشير أخيرًا إلى أنّ الأدب المقارن يحتاج في دراسته إلى التاريخ الأدبيّ، لأنّه يرصد، من خلاله، تاريخ الظاهرة المدروسة، والتحوّلات الّتي دخلت عليها. فإذا تناول ظاهرة ما في الغزل، بين أمّة وأمّة، أظهر السبب الّذي جعله يدرسها، والدوافع الّتي ظهرت إلى التغيير، وطبيعة التغيير الّذي أصاب تلك الظاهرة. وكذلك الأمر إذا أردنا أن ندرس تأثّر أديب أو شاعر ما بمسألة من المسائل، كان لا بدّ لنا من إظهار التأثيرات العميقة في شخصيّة الأديب، واللون الّذي تحوّل في أدبه، وأيّ شيء فيه اختلف عن الأدب الأجنبيّ الّذي أثّر فيه...[٣]

---

١ - ماريوس فرنسوا غويار، **الأدب المقارن**، ص ١٥

٢ - طه ندا، **الأدب المقارن**، بيروت: دار النهضة العربيّة، ١٩٩١، ص ٢٧

٣ - في هذا المجال يقول محمد غنيمي هلال: "على الأدب المقارن... أن يشرح شرحًا تاريخيًّا لماذا تعرض الكاتب في أمّة إلى هذا النوع من التأثّر دون ذاك، وما مبلغ شخصيّته في ما تأثّر به، وما الألوان الخاصّة والطابع القوميّ في أدبه، ولماذا اختلف عن الأدب الأجنبيّ الذي أثّر فيه؟" (محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، ص ١٧) ويقول في مكان آخر، وفي الموضوع نفسه: "لا نقصد بدراسة الأدب المقارن إلاّ الوصول إلى شرح الحقائق عن طريق تاريخيّ، وكيفيّة انتقالها من لغة إلى أخرى، وصلة توالدها بعضها من بعض،

على أنّنا لا بدّ من أن نميّز بين الأدب المقارن والتاريخ الأدبيّ، فالثاني يؤرّخ للمادة الأدبيّة، في حين أنّ الأوّل يتناول التغييرات العمقيّة الّتي أصابت أدبًا ما في عمق رؤيته الحضاريّة، وعلاقة هذا بالتغيير الفنيّ. فمجاله أبعد من التاريخ الأدبيّ، وإن كان يعتمد عليه في كثير من الأمور. وقد اعتمدت المدرسة التاريخيّة الفرنسيّة في الأدب المقارن على هذا البعد اعتمادًا كبيرًا، وأهملت، إلى حدّ كبير، النواحي الجماليّة الّتي تجعل من الأدب أدبًا.

كما لا بدّ لنا من أن نشير إلى أنّ الأدب المقارن يختلف عن المقابلة الأدبيّة. فاختصاص المقارنة، منهجيًّا، هو دراسة التأثّر والتأثير؛ في حين أنّ المقابلة تختصّ بدراسة "حركة الآداب فيما بينها خارج نطاق التأثّر والتأثير."[١] لهذا فإنّ عددًا من الدراسات المنسوبة عندنا إلى الأدب المقارن هي من باب المقابلات الأدبيّة، أكثر منها من الأدب المقارن؛ فالأدب المقارن "هو في جوهره نقد أدبيّ، والنقد الأدبيّ الحقّ هو في جوهره أدب مقارن."[٢]

وهنا نلفت إلى أنّ الجامعات اللبنانيّة لم تبدأ بتدريس هذه المادّة إلّا في مرحلة متأخّرة. وكانت الجامعة العربيّة سبّاقة إلى هذا، إذ درّس الدكتور عبد السلام كفافي مادّة الأدب المقارن عام ١٩٦٣. ثمّ ما لبثت جامعة

---

والصفات العامّة الّتي احتفظت بها حين انتقلت إلى أدب آخر، ثمّ الألوان الخاصّة الّتي فقدتها أو اكتسبتها بهذا الانتقال." (المرجع نفسه، ص ١٣)

١ – مناف منصور، **مدخل إلى الأدب المقارن**، ص ٦٥

٢ – عبده عبد، **الأدب المقارن مشكلات وآفاق**، ص ٤٧

القديس يوسف أن أدخلت إلى تدريسها المادة المذكورة حين درّسها الدكتور نقولا سعادة عام ١٩٧١، مركّزًا على الترجمات المقارنة. وبدأت كليّة التربية في الجامعة اللبنانيّة بتدريس هذه المادة منذ العام ١٩٧١، في السنة الرابعة من سنوات الإجازة فيها (٣ ساعات)، تلتها كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة عام ١٩٧٦، في السنة الرابعة أيضًا من سنوات الإجازة.

**٤ – التناصّ والأدب المقارن**: من الضروريّ أن نميّز بين الأدب المقارن والتناصّ intertextualité. وإذا عرفنا أنّ كلمة "نصّ"، في الواقع، "تكتسب معناها المرواوغ، والغامض، والمتخفّي، عن طريق لعب المدلولات، وحركتها الحرة، وحين يتمّ إدراك معنى ما، أو تثبيته، فهذا يتمّ بصفة مؤقتة فقط إلى أن يفكّكه قارئ أو مفسّر آخر. فالمعنى لا يمكن تثبيته بسهولة وليس حاضرًا أبدًا، وإنّما هو مبعثر ومنتشر على سلسلة من الدالات، وهو نوع من الترجرج المتواصل بين الحضور والغياب معًا."[١] وعليه، يكون كلّ نصّ مركزًا للتقاطع والتداخل لمجموعة من العلاقات والنصّوص.[٢]

ومفهوم التفاعل النصّيّ (أو التناصّ) وُلد، على الأرجح، مع جوليا كريستيفا، عام ١٩٦٦، حين كانت تعمل على أبحاث باختين؛[٣] وهو نتيجة للنظريّات الّتي قالت بانفتاح الدالّ على غيره.[٤]

---

١ – نهلة فيصل الأحمد، **التفاعل النصّي... التناصّيّة النظريّة والمنهج**، القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثقافة، ط١، ٢٠١٠، ص ٦٤ – ٦٥

٢ – المرجع نفسه، ص ٦٦

٣ – المرجع نفسه، ص ٨٦

٤ – المرجع نفسه، ص ٨٧

بمعنى آخر، وُلد التناص من مفهوم جديد، يرى أنّ النصّوص ليست مجرّد إبداعات ذاتيّة، أو أبنية فنيَّة مستقلّة، كما ترى البنيويّة، لكنّها تتشكّل في فضاء يتيح لها التغلغل في نصوص أخرى، والدخول في تشكيلها بطريقة ما.[١]

وعلى هذا، فإنّ التناصّ يعني "إدراك القارئ للتفاعل بين نصّ ونصوص أخرى قد تسبقه أو تعاصره."[٢] فهو يفترض، عمليًّا، أكثر من نصّ واحد، نصّين أو أكثر، يتفاعلان معًا، بطريقة أو بأخرى، بحيث يكون الأوّل مؤثِّرًا في الثاني، لكنّ التأثير يتجلّى بطريقة معيّنة، يمكن أن تختلف بين كاتب وكاتب. إنّه بمنزلة "حوار بين النصّوص."

ويمكننا أن نميّز بين أربعة أنواع من التناصّات:

١ – الأوّل هو: "التداخل النصّيّ" intertextualité، ويعني "الوجود الحرفيّ (الحرفيّ تقريبًا، التامّ أو غير التامّ) لنصّ داخل نصّ آخر."[٣] وخير مثال على هذا: الاستشهاد بالنصّوص، أو التضمين، كأن يذكر الكاتب كلامًا لسواه، قبل نصّه، أو في خلاله.

---

١ – عبد القادر بقشي، **التناصّ في الخطاب النقديّ**، الدار البيضاء: دار أفريقيا الشرّق، ٢٠٠٧، ص ٩. والتناصّ، بالفرنسيّة (intertextualité) كلمة مركّبة من لفظتين: inter وtextualité، نُقلت إلى اللغة العربيّة بلفظة "تناصّ"، ونقلها بعضهم بلفظة "التداخل النصّيّ"، و"التفاعل النصّيّ"، وسوى هذا. (المرجع نفسه، ص ١٦)

٢ – المرجع نفسه، ص ٢٠

٣ – لطيف زيتونة، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، بيروت: مكتبة لبنان ودار النهار، ط١، ٢٠٠٢، ص ٦٣

٢ – والثاني هو: "التوازي النصّيّ" paratextualité، ويسمّيه بعضهم أيضًا "ملازمة النصّ"[١]، ويُراد به العلاقة بين النصّ وما يحيط به، كالعناوين، والفهارس، واسم المؤلف، إلخ...

٣ – والثالث هو: "ما بعد النصّ" métatextulité، ويسمّيه بعضهم "شرح النصّ"؛[٢] ويُراد به العلاقة النقديّة، أي تفسير النصّ، لأنّ النصّ الأساسيّ يكون إلى جانب التفسير الّذي يُعطى له.

٤ – والرابع هو: "التَعالق النصّيّ" hypertextualité، ويسمّيه بعضهم "محاكاة النصّ"[٣] الّتي تتمثّل في ربط نصّ (ب)، يسمّى النصّ المحاكي hypertexte، بنصّ سابق (أ)، يدعى النصّ المحاكى hypotexte، بطريقة تختلف عن النقد الأدبيّ، كما هي الحال، مثلًا، في قصيدة خليل حاوي "لعازر ١٩٦٢"، حيث اقتبس في قصيدته قصّة لعازر الإنجيليّة، ولكنّه جعلها تسير بطريقة مختلفة، وعلى الوجه الّذي يناسب هدفه في القصيدة؛ ولنا عودة، في القسم التطبيقيّ من هذا الكتاب، إلى هذه القصيدة.

يمكننا أن نقول إنّ التناصّ الّذي يولّد النصّ الجديد لا يكون مجرّد اجترار للنصوص، ولا هو امتداد أفقيّ لها، بل "يقوم أصلًا على فتح حوار مع النصّ المقتَبَس، بهذف توظيفه، وإعادة إنتاجه، ربّما برؤية مختلفة، قد

---

١ - المرجع نفسه، ص ٦٤

٢ - الموضع نفسه.

٣ - الموضع نفسه.

تنتهي به إلى حدّ المفارقة."[١] وهذا يماثل ما أسميناه "التعالق النصّيّ"، لأنّه هو الّذي يعكس الحوار القائم بين النصّوص، والأثر الّذي يُحدثه نصّ (أ) في قارئ له، من خلال نصّه المنتَج (ب). والمعروف أنّ اللغة أداة محمّلة بتاريخ خاصّ، وأنّ الفرد، في استعماله لها، "يستهلّ أداة اجتماعيّة محمّلة بتاريخ طويل من من الاستعمال الأدبيّ وغير الأدبيّ مشتملة على مجازات متوارَثة."[٢]

وما يظهر لنا، في هذا المجال، هو أنّ الأدب المقارن يرتبط، بشكل واضح، بالتناصّ، ولا سيّما بالتعالق النصّيّ. ولكنّ أين يتقاطعان وأين يفترقان؟

قلنا إنّ الأدب المقارن يدرس تأثير نصّ في نصّ آخر، مكتوب بلغة مختلفة، ومن أمّة أخرى، وما تركه هذا التفاعل من أثر في أدب الأديب، أو في أدب الأمّة المتأثّرة بشكل عام، وكيف كان شكل هذا التأثير. أمّا التناصّ فهو يدرس تأثير نصّ، أيّ نصٍّ، في نص ثانٍ أو أكثر، سواء أكان النصّان بلغة واحدة، أم من أمّة واحدة أو أكثر. وعليه، فقد لا يدخل في نطاق الأدب المقارن، لأنّه يمكن أن يشمل نصّين من أمّة واحدة، وباللغة نفسها، كتأثير شعر امرئ القيس في عمر بن أبي ربيعة.

---

١ - حصة البادي، **التناصّ الشعري في الشعر العربيّ الحديث**، عمّان: دار المعرفة العلمية، ط١، ٢٠٠٩، ص ٣٠

٢ - المرجع نفسه، ص ٣٦

أمّا التناصّ في التفكيك فيختلف عنه في الأدب المقارن؛ لأنّ هدف التفكيك هو أن يُظهر أنّ أيّ النصّ يتألّف من مجموعة نصوص، تتشظّى، وتتداخل، وتُعاد كتابتها إلى ما لا نهاية، بوساطة اللغة، واللغة نفسها مشظّاة، لأنّها تحمل بداخلها آثارًا تاريخيّة، ناتجة عن الاستعمال المستمرّ؛ وعليه، فهو يعمل على نسف النصّ، وإلغاء المؤلف، ليصير النصّ قابلًا لإعادة الإنتاج والكتابة، كلَّ مرة يُقرأ فيه، وبالتالي يُلغي مفهوم النصّ المرجعيّ، أو النصّ – الأب، لاعتباره أنّ المؤلف لا يكتب نصًّا قائمًا بذاته، ولكنّه يكتب مشروعًا للقراءة، يبقى دائمًا مشروعًا؛ في حين أنّ الأدب المقارن يرمي إلى دراسة تأثير نصّ في آخر، وما أحدثه هذا التأثير في النصّ الثاني من تغيير في طبيعة التعبير، أو البناء، أو الرؤية إلى العالم، أو ما سوى هذا، ولا يرمي إلى تفكيك النصّ على الإطلاق، ولا إلى إلغاء المؤلف، أو النصّ– الأب، بل على العكس، يحرص على المحافظة عليهما، من أجل أن يقارن بينهما.

**٥ – عود على بدء: تعريف الدراسة المقارنة:** من خلال ما قلنا، نستنتج أنّ الدراسة المقارنة تقوم على قراءة التناصّ الحاصل بين نصّين، أو أديبين، ينتميان إلى أمّتين مختلفتين، لا تعتمدان اللغة نفسها. ومن طبيعة الأدب المقارن أن يتناول مثل هذا التأثير، ويمتدّ على حقول متعدّدة، من أجل إظهار نقاط التقاء بين طرفين اثنين وتوضيحها. من هنا يمكننا أن نقول إنّ بين الأدب المقارن والتناصّ فرقًا، وإن التقيا في بعض الأحيان، بل في أحيان كثيرة، والفرق بينهما هو في كون التناصّ أشمل وأعمّ، ويمكن أن يكون

مدخلًا إلى دراسة تفكيكيّة. على أنّ التناصّ لا مفرّ منه في الدراسة المقارنة، لأنّ هذه الدراسة تقوم على تعالقات نصيّة بين أديبين أو أكثر، ولكنّها لا تتوقّف عند حدود التناصّ. وينحصر تناصّ الأدب المقارن في ما سبق ذكره، أي في كون الأديبين المدروسين ينتميان إلى أمّتين مختلفتين، تتكلّمان لغتين مختلفتين أيضًا. وما لم يكن كذلك لم يدخل في مرمى الأدب المقارن.

**٦ – خاتمة: منهجية الدراسة المقارنة:** ختامًا، نقول: لا بدّ للدراسة المقارنة من أن تمرّ بمراحل أساسيّة لتتمّ وتكتمل، وأبرز المراحل هي الآتية:

أ – إبراز كيفيّة تأثّر أديب بأديب آخر: من خلال معرفته المباشرة به، أو من خلال قراءته لكتاب (أي أنه تأثّر بالأديب بوساطة مدوّنة نصيّة)، أو من خلال الإعلام، إلخ... ومن الضروريّ أن نظهر أن الأديب (١) قد تأثّر بالأديب (٢) حقًّا، لا من باب تشابه بعض المسائل والأفكار بينهما، كيلا تأتي الدراسة المقارنة بلا جدوى. فإذا كنّا نريد، مثلًا، دراسة تأثير رحلات "السندباد البحريّ" الّتي جاءت في "ألف ليلة وليلة" في رواية "روبنسون كروزو"، مثلًا، فلا بدّ لنا، قبل القيام بهذه الدراسة، من التثبّت من صحّة تأثّر مؤلِّف الرواية بـ"ألف ليلة وليلة"، وإلّا كانت دراستنا بلا طائل، لأنّنا لن نجد بينهما أيّ تأثّر وتأثير. وليس كلُّ تلاقٍ في موضوع ما، أو في نقطة ما بين نصّين، أدبًا مقارنًا، فقد لا يكون من باب التأثّر والتأثير، بل من باب المصادفة وتلاقي الأفكار، وكثيرًا ما يحصل هذا في الأدب.

ب – الانتقال إلى تحديد مواقع التأثّر والتأثير بين الأديب (١) والأديب (٢)، ودراستها وإظهار التلاقيات بين الأديبين. فربّما كان التأثّر

والتأثير في غير نقطة، وربّما كان في نقطة معيّنة بذاتها... وهنا على الدارس أن يبيّن، بدقّة، ما أخذ الأديب (١) من الأديب (٢) ومن أين أخذه، وإلى أيّ حدّ تأثّر به. فيجوز أن يكون التأثّر سطحيًّا، أو أن يكون عميقًا، أو أن يكون قد أخذ بفكرة مؤلّف ما، وقام بتعديلها، إلخ...

ج – الانتهاء إلى نتائج عامّة في أثر هذا التأثير في الأديب (٢)، بمعنى أن نظهر إن كان قد هضم ما تأثّر به، أو ظلّ التأثّر سطحيًّا، وبهذا تتمّ الدراسة المقارنة، وتكون مجدية، لانتهائها باستنتاجات.

# الفصل الثالث:
# عدّة المقارن

**١ – مقدّمة:** لمّا كانت الدراسة الأدبيّة المقارنة تحتاج إلى مسائل مختلفة أشرنا إليها لتُنجَز، كان لا بدّ للمقارن من عدّة تمكّنه من القيام بمهمّته. وقد لفتنا في ما سبق إلى أنّ الباحث، في الأدب المقارن، يحتاج إلى الإلمام بجملة أشياء لإنجاح دراسته. فما هي هذه الأشياء الّتي يحتاج إليها؟

**٢ – مختصر عدّة المقارن وثقافته:** لا يخفى على أحد أنّ المقارِن يقف في منطقة تتقاطع أمامها علوم عديدة. وهو يحتاج، لكي يُتِمّ المقارنة، إلى معارف تُضاف إلى معرفة النقد الأدبيّ.

أوّلًا : الإلمام بالحقائق التاريخيّة وبروح العصر: أوّل ما على المقارِن أن يلمّ به هو الحقائق التاريخيّة، فعليه "أن يتزوّد بحصيلة واسعة من دراسة التاريخ."[١] وقد سبق أن ذكرنا أنّ الأدب المقارن لا بدّ من أن يتقيّد بالمعارف التاريخيّة، ولا سيّما تاريخ نشوء الأنواع الأدبيّة وتطوّرها، والتفاعلات الّتي أثّرت في النوع الأدبيّ عبر الزمن. وقد ركّز أصحاب الطريقة التاريخيّة على هذا، وخصوصًا الفرنسيّين منهم، في حين يرى آخرون أنّ التاريخ مجرّد قناع، وعلى الناقد أن ينطلق من وجدانه، لأنّ الأغراض

---

١ – طه ندا، **الأدب** المقارن، ص ٣٠

والمواضيع الأدبيّة مادة لأدبيّة بحدّ ذاتها، والأديب هو الّذي يتمكّن من تحويل الموضوعات إلى موادّ تهمّ القرّاء. وهنا نلفت إلى أنّ بعضهم قد عدّ دارس الأدب المقارن "مؤرّخًا للآداب."[١]

ولكنّنا، في الخطّين المذكورين، نلاحظ أهميّة الإلمام بالتاريخ، لأنّه المحطّة الّتي ينطلق منها الأدب المقارن في الدراسة. ولا نقصد بالتاريخ هنا المعرفة التاريخيّة البحت، بل ما يهمّنا، أوّلًا ، هو المعارف التاريخيّة الّتي تتعلّق بالموضوع، وبالعصر الّذي نتناوله. وهي عمومًا معارف تختصّ بتاريخ الأدب، لا بالتاريخ العامّ.

هكذا، على المقارن أن يتفهّم ما يمكن أن نسمّيه "روح العصر"، أي أن يتمكّن من ربط القارئ بتعابير العصر الثقافيّة وإنجازاته الأدبيّة. لذلك كان من واجبات المقارِن أن يقدّم صورة للقرّاء عن العصر موضوع الدراسة، لتظهر من خلاله التأثيراتُ الأدبيّة، وقابليّتُها للحضور في العمل الأدبيّ، وصورةُ الأديب في عصره.[٢] ومعنى هذا أنّ المقارن يجب أن يكون على فهم مسبَق بكلّ أدب من الآداب الّتي يدرسها على حِدَة، ثمّ يبدأ في عمليّة تركيبيّة لدراسة الخصائص المتداخلة. وعليه، فإنّ التاريخ الأدبيّ، كما يقول فان تيغيم، ليس "تجميعًا لمختلف التواريخ الأدبيّة الخاصّة. إنّه لا يتميّز عن هذه التواريخ بسعة موضوعه فحسب، بل هو يختلف عنها أوّلًا في العناصر

---

١ – ماريوس فرنسوا غويار، **الأدب المقارن**، ص ١٥

٢ – بول فان تيغيم، **الأدب المقارن**، ص ٢٠٥

الّتي يُدخِلها في حسابه، ثمّ بالترتيب الّذي يعمد إليه في عرض هذه العناصر، أي يختلف عنها في مضمونه وخطّته."[١]

والإلمام بروح العصر ضروريّ لمعرفة سبب اهتمام المتأثّر بمن يتأثّر به. فإذا أردنا، على سبيل المثال، أن ندرس تأثّر الأدب اللبنانيّ، في مرحلة ما بين الحربين العالميّتين، بالرمزيّة الفرنسيّة، علينا أن نعرف روح العصر الطاغية على الأوساط الثقافيّة في هذا البلد، في المرحلة المذكورة، ونعرف أنّ هذه الأوساط الثقافيّة، مثلًا، كانت متأثّرة ببول فاليري Paul Valéry، وهو آخر الرمزيّين الكبار في فرنسا، وتلميذ مالارميه Mallarmé.

إنّ المقاربات التاريخيّة الأدبيّة تختلف في جوهرها عن الأدب المقارن، كما ذكرنا، ولكنّ على المقارِن أن يُلِمّ بها. فإذا أراد أن يُقيم مقارنة بين أديب عربيّ وآخر أجنبيّ، فعليه أن يلمّ بتاريخ الأدبين معًا، ليتمكّن من دراسة التفاعل بينهما، وفهم نقاط التأثّر والتأثير. وعلى هذا، نستطيع القول إنّ الدراسة التاريخيّة تمهّد للدراسة المقارنة، ولكنّها لا تكفي وحدها للقيام بها.

ثانيًا: التمكُّن من لغة الآداب المدروسة: على المقارِن أن يتمكّن من لغات الآداب الّتي يدرسها، فلا بدّ له من العودة إليها بلغاتها الأصليّة لكي يُلِمّ بجماليّاتها، ويربط هذه الجماليّات (وقد يكون كثير منها لغويًّا) بعصره، ولا يمكن للمرء أن يتذوّق النصّ إلّا إذا قرأه بلغته الأصليّة. فلو أراد الدارس المقارن أن يتناول موضوعًا، كتأثير بودلير Baudelaire في الياس أبي شبكة،

---

١ - المرجع نفسه، ص ٢٠٩

كان لا بدّ له من قراءة بودلير باللغة الفرنسيّة، ليستطيع أن يفهم الأثر الّذي أحدثه هذا الشاعر في لغة شعرِ عصره، وخصوصًا أنّه برناسيّ النشأة، رمزيّ التكوين، وليس خافيًا على أحد أهمّيّة اللغة في كلّ من هاتين المدرستين الأدبيّتين. لهذا السبب قال مناف منصور إنّ عليه التمكّن من لغة كلّ أدب يدرسه، "ليقف عن حقّ على مواهب كلّ لغة، وبالتالي على التفاعل بين خصوصيّات هاتين اللغتين (أو هذه اللغات) نوعًا ومدًى."[١] ونحن لا نقول إنّ عليه أن يتمكّن من اللغة، بالضرورة، تمكّنًا تامًّا، ولكن يجب أن يحسن فهمها واستعمالها. ولا ننسى أنّ معرفة اللغة تعني أيضًا معرفة منطق تفكير شعب من الشعوب.

وعلى هذا، فإنّ المشكلة الأولى في الأدب المقارن هي في تعلّم اللغات لممارسة الدراسة المقارنة، لأنّنا نحتاج اليوم إلى أكثر من لغتنا لنتعرّف إلى الحضارات الأخرى، بعد أن زالت الحدود، واختصر العلمُ والتكنولوجيا المسافات.

ثالثًا: الإلمام الواسع بالآداب الأجنبيّة: على المقارن أن يلمّ إلمامًا واسعًا بالآداب الأجنبيّة، على الأقل بالنسبة إلى الدول الأجنبيّة الّتي يتناول أدبها بالدراسة. فإذا أراد مقارن، مثلًا، أن يدرس تأثير أديب فارسيّ ما بأديب عربيّ، فلا يمكن أن ينجز هذا العمل إنجازًا جيّدًا ما لم يكن ملمًّا

---

١ – مناف منصور، **مدخل إلى الأدب المقارن**، ص ٧٠. وفي هذا المجال أيضًا يقول: ماريوس فرنسوا غويار: "على المقارن أن يعرف عدّة لغات، ممّا يساعده على بحث أمور في لغتها الأم." (ماريوس فرنسوا غويار، **الأدب المقارن**، ص ١٦)

بالأدب الفارسيّ. وإذا أراد أن يدرس تأثير شاعر إنكليزيّ، مثلًا، في آخر عربيّ، فلا بدّ له من أن يلمّ جيدًا بالأدب الإنكليزيّ، على الأقل حتّى العصر الّذي عاش فيه الأديب موضوع الدراسة، هذا إذا لم يكن ضروريًّا أن يعرف أيضًا تأثير الأدب الإنكليزيّ المدروس في الآداب الأخرى غير الإنكليزيّة. ونلفت في هذا المجال إلى أنّ هناك عددًا كبيرًا من الفهارس الأوروبيّة الّتي يمكن أن تساعد الباحث في معرفة أبرز الأعمال العالميّة لدراسة العصر الّذي يريد.[١] ويمكنه الاستعانة بالترجمة، أيضًا، للتعرّف إلى تلك الآداب.

رابعًا: التمكُّن من الدراسة الأدبيّة: على المقارِن أن يكون متمكّنًا من الدراسة الأدبيّة وأدواتها الأساسيّة؛ فالبحث المقارن هو، في نهاية المطاف، بحث أدبيّ، وللأبحاث الأدبيّة متطلّبات لا يمكن إغفالها، كإلمام الباحث بالمراجع والمصادر العامّة، وبالقوائم والفهارس البيبليوغرافيّة، وذلك من أجل الوقوف على ما كُتب في الموضوع الّذي يرغب في معالجته.

كما عليه أن يُلِمّ بمناهج الدراسات الّتي يمكن أن نحتاج إليها، وبأصول المنهجيّة، وما إلى ذلك من أمور جوهريّة في الأعمال النقديّة. فإذا أراد باحث ما، مثلًا، أن أن يدرس أثر المستشرقين الفرنسيّين في النهضة العربيّة، لا بدّ له من الإلمام بالمصادر والمراجع المتعلقة بالنهضة العربيّة، من كتب ودراسات أساسيّة، وبمؤلّفات المستشرقين لإنجاح هذه الدراسة، كما

---

١ – طه ندا، **الأدب المقارن**، ص ٣١

عليه أن يتعرّف إلى المنهجيّة الّتي اتّبعها المستشرق في دراسته وتصنيفه المؤلفات العربيّة، والحكم عليها.

وعلى المقارن أن يتمتّع بقدرة فائقة على تتبُّع التحوّلات الّتي تطرأ على الأدب موضوع الدراسة. ولهذا تُطلب منه صفات الباحث الناقد.

ونلفت، في ما يخصّ موضوع المراجع، إلى أنّ هناك نوعين منها:

أ – المراجع العامّة: وهي الّتي تفيد الباحث في إطار تحديد الموضوع وسياقه في أدب الأمّة، وفي علاقاتها بآداب الأمم الأخرى.

ب – المراجع المتخصّصة: وهي المراجع الّتي تتّصل بدقائق الموضوع المحدّد الّذي يُدرس.

وفي هذا الإطار، لا بدّ من إغناء المكتبات بالمراجع الّتي تتعلّق بشتّى الموضوعات، من خلال فهارس عامّة يمكن للباحث أن يعود إليها، فتسهّل له عمله. ونلفت هنا، إلى أنّ بول فان تيغيم كان قد قدّم لكلّ ما أُلِّفَ في أوروبا، منذ اختراع الطباعة، وحتّى نهاية القرن التاسع عشر، وهو أمر سهّل العمل جدًّا على من يرغب في تناول موضوعات من الأدب المقارن.

**٣ – خاتمة**: هكذا نفهم أنّ الدارس المقارِن لا يمكن أن يخوض غمارَ دراسته من غير أدوات أساسيّة، وأنّ للأدب المقارن متطلّباته العمليّة، لتتمّ الدراسة المقارنة بشكل سويّ، سليم؛ فلا يمكن إنجاز دراسة في أدب ما والاطّلاع عليه من خلال الترجمة؛ كما لا يمكن إنجاز دراسة مقارنة في أدب نشأ في عصر من العصور، من غير معرفة أحداث ذاك العصر، أو معطياته

وخصائصه؛ ولا يمكنه أن يُنجز الدراسة من غير معرفة بأدوات البحث، وامتلاكه المراجع المناسبة له.

# الفصل الرابع:
# عوامل انتقال الأدب المقارن

**١ – مقدّمة:** قلنا، في ما سبق من فصول، إنّ الأدب المقارن يهدف إلى الكشف عن تأثير أدب أمّة في أدب أمّة أخرى، والكشف عن وسائل هذا الاتصال وطرائقه.

لكنّ للدراسة المقارنة وسائل اتصال وعوامل. وفي ما يلي ستكون هذه هي النقطة الّتي سنتناولها.

**٢ – عوامل انتقال الأدب من لغة إلى لغة:** هذه العوامل متعدّدة، يمكن أن نتوقّف عند أهمّها:

أ – الكتب والمطبوعات: تحدّد الكتب والمطبوعات كلَّ عصر من العصور، وتكشف عن مظاهرها. فكما قيل إنّ لكلّ عصر رجالاته، يمكن أن يقال أيضًا: لكلّ عصر كتبه.[١] فللكتب وما يُطبَع تأثير كبير في الكشف عن الصلات الّتي تربط بلدًا ببلد آخر، أو في الكشف عن عمق الأصالة الّتي تكمن في أمّة من الأمم. والأدب المقارن "يهتمّ أوّلًا بإثبات

١ – مناف منصور، **مدخل إلى الأدب المقارن**، ص ٧٦ وفي هذا المجال يقول المؤلّف إنّ الكتب هي "علامة أكيدة على إثبات العلاقات الأدبيّة بين مختلف اللغات، وعلامة دالة تسمح بتتبّع التطوّرات، وبلَحْظ الآفاق الّتي اكتسبها الأديب... أو الّتي لم يتمكن من تجاوزها." (الموضع نفسه)

الصلة بين الوسط المؤثّر والوسط المتأثّر."[١] ومن الضروريّ هنا أن ندرس الكتب النقديّة، والمقالات الّتي صدرت في الصحف والمجلات، والّتي تتحدّث عن الكتّاب والشعراء، لأنّ هذه الكتب قد تفتح لنا مجالًا لإيجاد نقاط تلاقٍ بين بعض الشعراء أو الكتّاب. وعلى سبيل المثال، يمكننا هنا أن نرصد تأثير ما عُرّب من موسوعة عالِم الأحياء الإنكليزيّ جيمس فريزر "الغصن الذهبيّ" في الأدب العربيّ الحديث، إذْ من المعروف أنّ الشاعر والقصّاص جبرا إبراهيم جبرا قد عرّب منه قسمًا أصدره في كتاب، تحت عنوان "أدونيس أو تموز"، هو القسم الّذي يتناول هذا الإله القديم، وقد تأثّر به بدر شاكر السيّاب، بشكل واضح، خصوصًا في ديوانه "أنشودة المطر".

من هنا، على المقارن أن يبحث عن آثار مطبوعة لدى الكاتب الّذي يدرسه، لأنّ هذه الآثار المطبوعة تعتبر دليلًا دامغًا على مصادر الأديب، وإظهار إن كان قد تأثّر بما تأثّر عن طريق الترجمة، أو قرأه بلغته الأصلية.[٢]

ب – المؤلّفون والكتّاب: يحصل أن يتّصل مؤلّف ما بأمّة من الأمم، وتنشأ علاقة بينهما من خلال الزيارات، أو من خلال التعرّف بأدبائها، كما هي الحال، مثلًا، بين بعض الأدباء اللبنانيّين والفرنسيّين، نظرًا إلى الروابط المتينة الّتي تربط بين البلدين، كعلاقة محمود تيمور بتشيخوف، أو كما كانت الحال بين شاتوبريان Chataubriand ومالارميه Mallarmé وإنكلترا، فلا

١ - محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، ص ٩٣

٢ - ماريوس فرنسوا غويار، **الأدب المقارن**، ص ١٨

بدّ من دراسة حياة كلّ من الأديبين هناك، أو كما كانت الحال بين ت. س. إليوت وفرنسا، حيث لا بدّ من دراسة حياته هناك للوقوف على تأثير الأدب الرمزيّ الفرنسيّ خصوصًا فيه، ثمّ من خلاله في المدرسة التصويريّة الّتي انتمى إليها في الشعر. كما يجب أن ندرس الأماكن الّتي ارتادها كلّ أديب من الأدباء المتأثّرين، والأشخاص الّذين صادقهم، للتعرف إلى تأثير كلّ منهم في أدب الآخر. وفي هذا المجال لا بدّ لنا من تحديد المؤثِّر، أو المؤثّرات: (مؤلَّف واحد أو أكثر، أديب واحد أو أكثر، حركة أدبيّة أو عناصر محدّدة في حركة...)

ج – الصحافة: تشكّل الصحافة، ولا سيّما الأدبيّة منها، ميدانًا واسعًا لاتّصال الأمم ببعضها، ولخلق ميادين للتفاعل بين أدبين أو أكثر، أو بين أديبين. فمن الممكن أن يتعرّف الأديب، من خلال الصحافة، إلى أديب آخر، ويتأثّر به، كما هي الحال، مثلًا مع كثير ممّن ترك فيهم ت. س. إليوت أثره عبر مجلّتي "شعر" أو "حوار"، أو كما هي الحال بالنسبة إلى من تأثّر ببول فاليري Paul Valéry من خلال المجلّات البيروتيّة، ولا سيّما "المكشوف" منها. ولا يخفى على أحد ما تمثّله الصحافة من دور كبير في نقل معارف الأمم إلى بعضها.

د – الإنترنيت: يمثّل الإنترنيت اليوم دورًا كبيرًا، لا يقل عن دور الصحافة، لأنّه انتشر انتشارًا واسعًا جدًّا. فهو كالموسوعة العالميّة، يسهل الوصول فيه إلى كلّ ما نريد من معلومات، ويؤثّر، بالتالي، في أذواق الناس، وفي توجّهاتهم.

والإنترنيت أيضًا يمكّن الدارس من التعاطي مع الأثر الأدبيّ بسرعة، وبلغته الأمّ، كما يمكّنه من الوصول إلى الكتب الرقميّة في كلّ مكان من العالم؛ ومن السهل جدًّا العمل من خلاله.

هـ – المؤلَّفات: يمكن أن يكون تأثير أمّة ما في أمّة أخرى من خلال مؤلَّف لأحد أعلامها، بل لا بدّ لنا من دراسة تأثير هذا المؤلَّف في سواها. على سبيل المثال، يمكن أن ندرس تأثير قصيدة من قصائد ت. س. إليوت، وهي "الأرض الخراب" The waste land في الشعر العربيّ المعاصر، لنقف على تأثير مؤلّف واحد في أدب أمّة من الأمم.[١] كما يمكن، في هذا المجال، دراسة تأثير بعض مراجع الأديب في أديب آخر، كما هي الحال، مثلًا، مع تأثّر السيّاب بـ"الغصن الذهبيّ" لفريزر، وهو أبرز المراجع الّتي تأثّر بها إليوت في قصيدة "الأرض الخراب" المشار إليها.

و – الترجمات والمترجمون: يجب أن يدرس المقارن أثر الترجمات في أدب الأمّة الّتي تنقل إليها، فربما كان لهؤلاء المترجمين تأثير شخصيّ في الأمّة الّتي ينقلون إليها؛ ويدرس كذلك مدى تأثير الترجمات الّتي يُنْقَل في ضمير الأمّة، وطريقة اختصار النصّوص. وهنا يظهر ذوق العصر والبيئة الّتي يُنقَل إليها. وفي هذا المجال يمكن أن ندرس تأثير الترجمات الرومنطيقيّة في أدب المفلوطيّ، أو غيره ممّن تأثّر بالّتيار المذكور، غير ناسين أنّ الرومنطيقيّة قد دخلت الأدب العربيّ في أواخر القرن التاسع عشر، ومطالعِ القرن العشرين،

---

١ - يمكن العودة في هذا المجال إلى كتاب: ديزيره سقال، **الأرض الخراب والشعر العربيّ الحديث**، بيروت: منشورات ميريم، ط١، ١٩٩٢

خصوصًا مع الريحانيّ، والمنفلوطيّ، وجبران، وجماعة "الديوان"، وشعراء "أبولو" عمومًا.(١)

وهكذا فإنّ الترجمات تعكس انتشار المعارف في كلّ عصر، ويمكن أن تمثّل ميدانًا خصبًا للدراسة المقارنة؛ فعلى سبيل المثال، إذا أراد المقارن أن يعرف "ما كان الفرنسيّون أيّام الثورة الفرنسيّة يعرفونه عن غوته، فعليه أن يقيم لائحة بالطبعات الفرنسيّة الصادرة للعلم المذكور. وهذا عمل بحثيّ بحت. يليه عمل تحليل ونقد: هل هذه الترجمات كاملة وأمينة؟ ماذا فيها من تعديلات؟ ماذا تلقي من أضواء على شفافيّة العصر؟"(٢)

ز – الوسطاء والموزّعون في الأدب: يدخل في هذا الباب مَنْ يعمل في توزيع الكتب، ونشرها، والترويج لها، ممّن يتمتّعون بثقافة تسمح لهم بأن يؤثّروا في الذوق العامّ. وهنا تمثّل النوادي الأدبيّة، والمنتديات، والحلقات الثقافيّة، دورًا كبيرًا، كما كانت الحال في منتديات بيروت الأدبيّة، ومجلّاتها، في الثلاثينيّات والأربعينيّات، حين نُقلت التّيارات الأدبيّة المؤثرة في فرنسا إلى الأدب اللبناني، وخصوصًا الرمزيّة منها، فكان لفاليري تأثير واسع في الأدب اللبنانيّ، في تلك المرحلة، وهنا نشير إلى دور مجلة "المكشوف" الأدبيّة.

ح – أدب الرحلة والرحالة: نلفت إلى نوعين من التأثيرات في هذا المجال:

---

١ – فؤاد الفرفوري، **أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربيّ الحديث**، طرابلس الغرب: الدار العربيّة للكتاب، ١٩٨٨، ص ٣٢ وما بعدها.

٢ – ماريوس فرنسوا غويار، **الأدب المقارن**، ص ١٩

أ – الرحالة الّذين ينتقّلون إلى بلد آخر، فيتأثّرون ببعض ما فيه، كما كانت الحال بالنسبة إلى مالارميه الّذي عاش في إنكلترة، فتأثّر بمناخها، وانعكس هذا في شعره مثلًا؛ أو كما كانت الحال بالنسبة إلى ت. س. إليوت الّذي تأثّر بالرمزيّة الفرنسيّة، عندما عاش في فرنسا؛ أو كما كانت حال لامرتين Lamartine الّذي زار لبنان، وتأثّر كثيرًا بطبيعته.

ب – الأدباء الّذين لم يسافروا، ولكنّهم تعرّفوا إلى بلد ما من خلال كتب الرحلات، فتأثّروا بها، وانعكس هذا في أدبهم.

وعلى المقارِن أن يبيّن كيف قدّم هؤلاء الرحّالة الشعوبَ الّتي زاروها، من خلال نصوصهم، فنُظهر، مثلًا، إذا كنا نتناول تأثير الطبيعة اللبنانيّة في أدب لامرتين، كيف انعكست هذه الطبيعة في شعره.

وفي هذا المجال، نلفت إلى أنّ البيئة نفسها قد تكون مجالًا للتفاعل بين أدبين، على النحو الّذي ذكرنا قبل قليل، وجسرًا بين شعبين؛ فالرحلات إلى البلاد الأخرى يمكن، بدورها، أن تفتح أفقًا للتعرّف إلى آداب الآخرين، وإلى عقليات الشعوب.[١] على سبيل المثال، كان الانفتاح على باريس، في القرن التاسع عشر، سببًا من أسباب تأثّر بعض الأدباء بالأدب الفرنسيّ، أو بالعقليّة الفرنسيّة، أو بجملة من الأفكار الرائجة هناك، كرفاعة رافع الطهطاوي، وطه حسين. ويمكن للأدب المقارن، في هذا المجال، مثلًا، أن يتناول تأثير ضبابيّة البيئة الإنكليزيّة في النظريّة الرمزيّة الّتي تأثّر بها كلٌّ من بودلير ومالارميه؛ أو يمكن أن ندرس تأثير بعض عادات البيئة في أديب ما

١ – طه ندا، **الأدب المقارن**، ص ٣٢

أجنبيّ، يتعرّف إليها، كما كانت الحال، مثلًا، في عصر النهضة، عندما تعرّف العرب إلى البيئة الفرنسيّة، فتركت فيهم تأثيرًا في غير ناحية. وبالتوسّع، يمكننا هنا أن ندرس تأثير أمّة في أمّة أخرى، من خلال عناصر معيّنة فيها: إمّا عن طريق الأدب (كأن نظهر كيف انعكست صورة فرنسا في أدب عصر النهضة في القرن التاسع عشر)، وإمّا عن طريق الأديب (كأن ندرس صورة باريس من خلال أدب رفاعة رافع الطهطاوي؛ وهنا علينا أن نبيّن كيف رآها وفهم معالمها؟ وكيف كان موقفه من عادات أهلها، إلخ...)

ط – الآثار النقديّة: يمكن لهذه الآثار أن تسلّط ضوءًا على الأدب الّذي نقوم بدراسته، لأنّ القارئ يمكن أن يربط هذه الدراسات النقديّة بأعمال أصحابها الأدبيّة. فيمكنه، مثلًا، أن يدرس الأعمال النقديّة اللبنانيّة الّتي وُضعت في الرمزيّة في مرحلة ما بين الحربين العالميّتين، لدراسة تأثّر سعيد عقل أو سواه بها في أدبهم عمومًا، أو في تنظيرهم.

**٣ – خاتمة**: لا بدّ لكلّ أدب من عوامل تُسهم في انتقاله من أمّة إلى أخرى؛ وهذه العوامل على جانب من الأهمّيّة، لا بدّ من الإلمام بها من أجل أن نُنجز دراسة مقارنة سويّة.

## الفصل الخامس:
## ميادين البحث في الأدب المقارن

**١ – مقدّمة:** سبق أن أشرنا إلى أنّ مجال الأدب المقارن ليس المقارنة وحدها، بل رصد التفاعل الّذي أحدثه أدب أمّة في أدب أمّة أخرى، والتأثيرات الّتي حصلت في شخصيّة تلك الأمّة. وفي هذا المجال، لا بدّ لنا من أن نُخرج من مجال الأدب المقارن كلّ ما يجري من موازنات في الأدب القوميّ الواحد، لأنّ اللغة عنصر أساسيّ في تحديد هويّة الأدب القوميّ.[١] وعليه، فإنّ المقارنات الّتي تقوم داخل الأدب الواحد المكتوب بلغة واحدة تُعدّ من باب الأدب القوميّ، بل تكون من اختصاص هذا الأدب، وهي، بلا شكّ، أضيق بكثير من الدراسات المقارنة.

لذلك لا بأس من أن نكرّر أنّ الأدب المقارن يهتمّ "بالصلات الّتي تقوم بين الآداب المختلفة لغةً، وبما أُنتِج أو يَنتج عن هذه الصلات التاريخيّة... سواء عاد ذلك إلى علاقات شخصيّة... أو... إلى المناهل المشتركة الّتي استقوا منها مادّتهم الأدبيّة."[٢]

لذلك لا بدّ لنا من السؤال الآتي: ما هي المجالات والميادين الّتي يمكن أن يتناولها الأدب المقارن في أبحاثه؟

---

١ - ريمون طحان، **الأدب المقارن والأدب العام**، ص ٣٦

٢ - المرجع نفسه، ص ٣٨

**٢ – ميادين بحث الأدب المقارن ومجالاته**: هذه الميادين متعدّدة، نتوقف، في ما يأتي، عندها:

أ – دراسة تأثير التيّارات الفكريّة على أنواعها: من المعروف أنّ للتيارات الفكريّة أثرًا كبيرًا في الأدباء في كلّ أمّة من الأمم. وتترك هذه التيّارات الفكريّة تأثيرها الكبير في النفوس، ويمكن أن تؤثّر خارج الحدود. فمن العادة أن يسود تيّار بقوة في عصر من العصور، أو أن يقوم فوق أنقاض تيّار سابق لأسباب حضاريّة، كما كانت الحال في قيام الرومنطيقيّة على أنقاض الكلاسيكيّة، عقب الثورة الفرنسيّة. ويمكن أن نمثّل على هذا، أيضًا، بالماركسيّة الّتي أثّرت في كلّ مكان، وانعكس تأثيرها في الأدب، عبر الأمم. من هنا يمكن أن ندرس تأثير هذا التيّار الفكريّ في أدب كاتب، أو في أدب أمّة من الأمم، أو أكثر. كذلك الأمر بالنسبة إلى الفكر الرمزيّ الّذي راج في مرحلة ما، أو بالنسبة إلى الفكر الوجوديّ الّذي انتشر في القسم الأول من القرن العشرين. وفي هذا المجال، يمكننا أن ندرس، مثلًا، تأثير الفكر اليساريّ في أدب أمين الريحانيّ، أو ندرس تأثير الأبعاد الباطنيّة في أدب جبران خليل جبران (التيوزوفيّة، والماسونيّة، والصليب الورديّ...)، أو تأثير الرمزيّة في أدب مرحلة ما بين الحربين العالميّتين، في لبنان خصوصًا، كما هي الحال في أدب صلاح الأثير (ديوان "الواحة") وبشر فارس، وفي شعر سعيد عقل...

وتتطلّب مثل هذه الدراسات ثقافة واسعة، وجهدًا كبيرًا جدًّا، وتُدرَس، في غالب الأحيان، في أكثر من أدبين.

ب – دراسة الأنواع (الأجناس) الأدبيّة: يحدّد هلال الأنواع الأدبيّة بأنّها "القوالب الفنيّة الخاصّة الّتي تفرض بطبيعتها على المؤلف اتّباع طريقة معينة."[١] وفي هذا الإطار يمكننا أن نصف فضل المقارن بأنّه يقوم على تتبّع حركة نوع أدبيّ، واضح الأصول، في بلد واحد من البلدان، ثمّ يتتبّع انتقاله إلى بلد آخر، يتكلّم لغة قوميّة مختلفة، ويرصد مميّزاته في هذا البلد. فقد يدرس المقارِن، مثلًا، سبب انتشار الرواية الجديدة في فرنسا، مع آلان روب غرييه Alain Robbe-Grillet ونتالي ساروت Nathalie Sarraute وميشال بوتور Michel Butor وسواهم، ثمّ انتقالها إلى مصر، أو لبنان، ومعالم هذا الانتقال والتأثّر. كما يمكن أن ندرس ظروف نشوء المقامة في الأدب العربيّ، ومميّزات هذا النوع، وانتقاله إلى بلاد الفرس في مرحلة لاحقة، وإظهار المميّزات الّتي اكتسبها هذا النوع الأدبيّ في تلك الأمّة. وإذا درسنا، مثلًا، القصّة في الأدب العربيّ، علينا أن ندرس سبب رواجها في عصر النهضة، لا قبله، وسبب اهتمام الكتّاب بها، وطريقة تأثّر القصّاصين العرب بالغرب...

كما يمكننا أن ندرس الأنواع الأدبيّة القديمة، كالأمثال، فنتناول، على سبيل المثال، دراسة المثَل في كتاب "كليلة ودمنة"، ونرى سبب دخول هذا النوع الأدبيّ إلى الأدب العربيّ، وإلى أيّ مدًى تأثّر هذا الأدب به، وماذا أخذ من الفرس، ثمّ هل كان له تأثير في أدب لافونتين؟ وإلى أيّ حدّ

---

١ – محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، ص ٩٥. نلفت إلى أن هلال يسميها "الأجناس الأدبيّة".

كان هذا مؤثِّرًا في أمثاله، وأين تقاطع تأثّر هذا الأديب الفرنسيّ بابن المقفع، وبالأدب اليونانيّ (وتحديدًا بفيدر Phèdre وإيزوب Aesop)؟

وعلى هذا، فإنّ على الباحث، في هذا المجال:

١ – أن يحدّد النوع الأدبيّ في ذاته.

٢ – أن يظهر أنّ الكاتب قد تأثّر فعلًا بهذا النوع.

٣ – أن يحدّد الباحث مدى التأثّر وأسبابه.

وإذا أردنا، على سبيل المثال، أن ندرس سبب تأثّر بعض الشعراء اللبنانيّن بالرمزيّة الفرنسيّة، كتأثّر سعيد عقل ببول فاليري، كان علينا أن نحدّد الرمزيّة، أوّلًا ، تحديدًا جيّدًا، كما تجلّت في الأدب الفرنسيّ، وما هي مقوّماتها؛ ثمّ أن نُظهر، بما لا يقبل الشكّ، أنّ سعيد عقل قد تأثّر فعلًا بهذا الشاعر، وبنظريّاته، أو بشعره، وأن نبيّن إلى أيّ حدّ تأثّر به: هل كان تأثّره مطلقًا؟ هل أخذ بجوانب من نظريّته، وترك أخرى؟ هل تأثّر بشعره وبمفهومه، أو بمفهومه فقط؟ إلخ...

وهنا نشير إلى أنّ الأنواع الأدبيّة يمكن أن تتداخل في بعض العصور، كما يمكن أن ينقرض بعضها، أو يولد بفعل الحاجات الاجتماعيّة. فالملاحم، مثلًا، انقرضت، أو تكاد، ولم يعد أحد يكتب هذا الفنّ الأدبيّ؛ كما أنّ قصائد المديح والفخر التقليديّة كادت أن تنقرض في الشعر.

ج – دراسة تأثير أديب في أدب أمّة ما: وهذا أيضًا من أكثر أنواع الدراسات انتشارًا في الأدب المقارن. وهو يفترض، بَدْءَ بدْءٍ، تحديد مصدر التأثير: فقد يكون كاتبًا، أو اتصالًا شخصيًّا بهذا الأديب، أو قراءة ترجمات

له، أو ما سوى ذلك... ثمّ يتحدّد الوسط المتأثّر: أبلدٌ هو، أم شخص، أم مجموعة أشخاص؟ ولا بدّ من أن نميّز بين انتشار نتاج الكاتب في تلك الأمّة، وبين تأثّرها به. ومن هذا القبيل دراسة تأثير الشاعر الإنكليزيّ ت. س. إليوت في الأدب العربيّ، أو دراسة عمل شعريّ ما له (قصيدة "الأرض الخراب" The Waste Land، مثلًا)، في شاعر ما، أو في مجلة "شعر" البيروتيّة.

د – دراسة الميثات والموضوعات الأدبيّة: قد نتناول في الدراسة موضوعًا ما (أو ميثة)، كما انعكس في أدب ما. على سبيل المثال، يمكن أن ندرس تأثير قصّة فاوست Faust في الأدب العربيّ، أو في الأدب الأميركيّ.[١] أو أن ندرس انعكاس أسطورة "تمّوز" في أدب أحد الأدباء. كما يمكن أن ندرس انعكاس قصّة "ألف ليلة وليلة" في أدب أحد الأدباء

---

١ - يعطينا ريمون طحان فكرة عن قصّة فاوست، يقول: "قصّة فاوست أصبحت بفعل تطوّرها أسطورة شعبيّة موجزها أنّ عالما كيماويًّا يسمّى فاوست قد ولد في أواخر القرن الخامس عشر وقد توفي في النصّف الأوّل من القرن السادس عشر (١٤٨٠ – ١٥٤٠) قضى حياته الغامضة والعجيبة بالسكر والكسل. حاكت الأساطير الشعبيّة حوله القصص الغريبة، فزعمت أنّه كان يتّصل بالشياطين، وأنّه ساحر يخاطب الموتى ويستحضر الأرواح، وأنّه وقّع بدمه عقدًا مع إبليس عاهده فيه أن يطيعه على أنْ يُرجع له شبابه...

كانت حياة فاوست الغامضة من العوامل المؤثرة في نشوء هذه الأساطير. وأوّل من أدخلها إلى عالم الأدب هو الإنكليزيّ Marlowe، فصوّر فاوست في مأساته عام ١٦٠٤ على أنّه خاضع للشيطان خضوعًا تامًّا ممّا أدّى إلى ابتعاده عن جادة الصواب وموتِه عقابًا له طريدًا من رحمة الله." (ريمون طحان، **الأدب المقارن والأدب العام**، ص ٧٥) ويتابع: "وقد روت أساطير أخرى أنّه باع نفسه للشيطان بغية الوصول إلى معرفة الحقائق الأزليّة، وما إن حقّق هدفه حتّى انصرف عن الشيطان، وأعلن عليه العصيان، فغفر الله له وأدركته رحمته. وهذه هي الفكرة الّتي كوّنها Goethe عن فاوست. وبفضله قفزت تلك الشخصيّة إلى ساحة الأدب العالميّ." (المرجع نفسه، ص ٧٦)

الفرنسيّين، أو الغربيين. فكلّ من فاوست، وتمّوز، و"ألف ليلة وليلة" موضوع ندرسه، لنرصد تأثيره في أدب أمّتين، أو أكثر، أو في أدب أديبين، أو أكثر.

ومن هذا القبيل، مثلًا، أن يدرس بعضهم تأثير موضوع "المسيح" في أدب كلّ من الألمان، والإنكليز، والفرنسيّين. فالمسيح موضوع، ودراسة أثره في أدبين أو أكثر من باب الأدب المقارن. وكذلك أن يدرس بعضهم (كما فعلنا في بعض فصول هذه الدراسة) تأثير قصّة لعازر الّتي وردت في العهد الجديد في بعض الأدباء العرب (كخليل حاوي).

وعلى العموم فقد يكون الموضوع أسطورة ما، أو خبرًا، أو قصّة شعبيّة، أو قصّة مكتوبة، أو ما إلى ذلك.

هـ – دراسة صورة أمّة من خلال أدب أمّة أخرى: وهذا أيضًا نوع مألوف من الدراسات المقارنة، ويكون إمّا بدراسة صورة الأمّة، من خلال أدب أديب بكامله، أو بدراسة صورتها، في كتاب واحد من كتبه، أو في عمل من أعماله؛ مثلًا: صورة فرنسا في الأدب العربيّ، في القرن التاسع عشر، من خلال مجموعة مؤلّفات، أو من خلال مؤلّف عربيّ واحد تناول هذا التأثير (ككتاب "تلخيص الإبريز في تخليص باريز" لرفاعة رافع الطهطاوي).

ويمكننا هنا القيام بعمليّة تحليل نفسيّة للأديب، ودراسة المؤثّرات في حياته، وطريقة نظره إلى تلك الأمّة، إلخ...

و – دراسة مصادر الأديب: تعتبر دراسة مصادر الأديب جانبًا من جوانب الأدب المقارن، لأنّها تطلعنا على المصادر الّتي استقى منها أدبه

بلغته الأمّ، أو بالترجمة والتعريب. كما يمكن ألاّ تكون تلك المصادر كتبًا مباشرة، أو أعمالًا مكتوبة. ومظاهر التأثّر والتأثير كثيرة في هذا المجال: فقد يكون تأثُّرًا من خلال المناظر الطبيعيّة (ولو كانت موصوفة، أي لو كان لم يرها، بل قرأ عنها، وتأثّر بما قرأه)، أو من خلال محادثةِ بعضِ أهلها، أو من خلال إعجابه بإنجازاتها... فترك هذا أثرًا فيه انعكس في أدبه.

**٣ – كيف ندرس المؤثّرات**: هدف دراسة المؤثّرات في الأدب المقارن هو الكشف عن عمق التفاعلات الحضاريّة، بين أمّتين، على مستوى الأدب خصوصًا، مهما يكن نوع هذه التفاعلات.

وللقيام بهذا العمل، لا بدّ للمقارن من أن يقوم بالخطوات الآتية:

١ – على المقارن أن يُثبت أنّ في ما يدرسه تأثّرا فعليًّا بأمّة أخرى، لا التقاءً من باب المصادفة، أو من باب تلاقي الأفكار، في مسألة من المسائل، لأنّ التأثّر المذكور يجب أن يُحدِث تغييرًا في ضمير الأمّة المتأثّرة، أو تغييرًا على مستوى، أو أكثر، من مستويات الفكر فيها. فإذا أردنا أن ندرس، مثلًا، تأثير الشاعر الإنكيزيّ جون كيتس John Keats في أدب نازك الملائكة، علينا أن نبدأ بإثبات هذا التأثير، من خلال النظر في كيفيّة اطّلاعها على أدب هذا الشاعر، وبالتالي علينا أن نتعرّف إلى بعض نواحي حياتها، لنوظّفها في الدراسة.

٢ – يقوم المقارِن بدراسة النصّين، إذا كانت دراسته تشمل نصّين، أو النصّوص الّتي يعتبر أنّ بينها تفاعلًا وتأثيرًا، للوصول إلى طبيعة هذا التأثير.[١]

٣ – يحدّد المقارِن، من بعد، المكتسبات الّتي دخلت على نصّ الطرف الثاني المتأثّر (كيف دخلت، كيف تفاعلت مع الأصل؟ كيف اتّجه هذا التفاعل؟ ما هي النتائج الّتي أوصل إليها؟...)

فإذا كنا ندرس، على سبيل المثال، تأثير الثورة الفرنسيّة في فكر النهضة في لبنان، فعلينا أوّلًا أن نحدّد ثوابت الفكر اللبنانيّ، حتّى عصر النهضة، ثمّ نتناول الأثر، أو الآثار الّتي دخلت على هذا الفكر، بفعل احتكاك الأدباء بإفرازات الثورة الفرنسيّة، وعلى كلّ المستويات، والطريقة الّتي نظر فيها هؤلاء المفكرين اللبنانيّين إلى ذلك الفكر.

وفي هذا المجال، يشير مناف منصور إلى مسألة مهمّة تتعلّق بالمدرسة الفرنسيّة، وهي اعتبارها "أنّ الأدب المقارن يدرس، أساسًا، التأثيرات بين الأدباء، أو بين الآداب، في أمم مختلفة، تقوم ما بينها علاقات واضحة، كما يدرس امتداد هذه المؤثّرات وحركات نتائجها."[٢] كما يشير إلى مسألة مهمّة في دراسة المقارن للقضايا الأدبيّة، معتبرًا أنّ هذه الدراسة يجب أن تتخطّى الإحصاءات والموازنات السطحية، ولكنّ هذا لا يعني أن

---

١ - يقول ريمون طحان: "يدرس الأدب المقارن ظاهرة التأثّر والتأثير على شكلها الثنائيّ، وقد لا تتجاوز موازناته حدود المؤثّر والمؤثَّر في كتلتين فقط..." (المرجع نفسه، ص ١٠٢)

٢ - مناف منصور، **مدخل إلى الأدب المقارن**، ص ١١٢

تُسقطهما، بل تفيد منهما لتصل إلى ما هو أبعد، بمعنى أن نتناول أيّة قضيّة أدبيّة "باعتبارها كلًّا عضويًّا متكاملًا... على المقارن أن يُبرز... دور الإسهامات الذاتيّة الّتي أضافت على القضيّة بُعدًا جديدًا، كي ينتهي من دراسة القضيّة إلى استخلاص خبرة إنسانيّة وحقيقة حضاريّة."[١]

**٤ – خاتمة**: نرى، بعد هذا العرض، أنّ في الدراسة المقارنة أمورًا كثيرة يمكن أن تتمّ دراستها، وتفحُّص أمرها. ولهذا الغرض يجب أن يتّبع الباحث المقارن مسيرة محدّدة، بعد أن يكونَ قد تثبَّتَ من الاحتكاك الذي حصل بين الطرفين المدروسين لتأتي دراسته متكاملة، تفي بالمرام.

١ - المرجع نفسه، ص ١١٠

## الفصل السادس:
## علاقة الأدب المقارن بالعلوم الإنسانيّة

**١ – مقدّمة:** سبق أن ذكرنا أنّ الدراسة المقارنة تشترط تَمَكُّن الباحث من الدراسة الأدبيّة وأدواتها. من هنا فالأدب المقارن يتقاطع مع النقد الأدبيّ، وله متطلّبات خاصّة، إلى جانب المتطلّبات الّتي تتطلّبها الدراسات الأدبيّة الأخرى.

على أنّ الأدب المقارن ضرب من العلوم الإنسانيّة أيضًا، فهل يمكننا الكلام على علاقةٍ ما، بينه وبين العلوم الإنسانيّة الأخرى؟ أو هل يمكن الكلام على تقاطع بين الأدب المقارن، وبين قطاعات المعرفة الأخرى؟

**٢ – الأدب المقارن والعلوم الإنسانيّة:** بلا شكّ، يمكننا أن نقول إنّ للأدب المقارن علاقةً وثيقة بالفنون الأخرى. ولكنّه ينفتح على المعارف، من غير أن يكون هذا على حساب أهدافه، بل لكي يجلو، بشكل أكثر شمولًا، عمليّة الإبداع.

لقد سبق أن ذكرنا أنّ الأدب المقارن يتناول، من جملة ما يتناول، استقراء التغييرات الّتي انطبعت في ضمير الأمّة ووجدانها، بفعل التأثّر بسواها من الأمم. وعلى هذا، فإنّ لكلّ دراسة مقارنة، بطريقة أو بأخرى، رؤية حضاريّة.

أ – الأدب المقارن وتاريخ الأدب: يفيد المقارن من التاريخ الأدبيّ، لأنّه يستمدّ منه الإيضاحات الّتي يحتاج إليها ليُتمّ الدراسة. ففي تاريخ الأدب تنكشف خطوط الأدب القوميّ المشتركة، تلك الخطوط الّتي يحتاج إليها ليستكمل دراسته. بمعنى آخر، يدرس التاريخ الأدبيّ التطوراتِ النوعيةَ الّتي تطرأ على الأدب، والنوع الأدبيّ، ويتوقّف عمله هنا.

وعلى هذا، فإنّ التاريخ الأدبيّ لا يكفي، وحده، فهو يمهّد للدراسة، وتبدأ هي حيث ينتهي التاريخ. وعلينا أن نفصل بين التاريخ الأدبيّ والدراسةِ الأدبيّة، وبين الدراسة المقارنة.

ولا تعني المشابهات الّتي قد نقع عليها بين الأدب الواحد، أو بين الآداب المختلفة، كثيرًا. وربّما عدّها بعضهم من قبيل الأدب المقارن، وهذا ليس واقعيًّا، لأنّ الأدب المقارن لا يكون إلّا إذا حصل تأثير بين أمّتين، أو بين أديب ونتاج أمّة، في العمق. أمّا ما نجده من تشابه عرَضيّ، فلا يجوز عَدُّه من باب الأدب المقارن.

ب – الأدب المقارن والنقد الأدبيّ: لقد سبق أن فصّلنا حدود الأدب المقارن، ولن نكرّر هذا هنا. لكنّنا نلفت إلى أنّ النقد الأدبيّ يرتبط بالنصّ الأدبيّ فقط، من غير أن يتعدّاه إلى دراسة تأثيرات الشعوب والأمم، أو الأدباء من أمم مختلفة ببعضها. بمعنى آخر، يتناول النقد الأدبيّ دراسة أدب أمّة واحدة فقط، في حين أنّ الأدب المقارن يدرس التفاعل بين أدب أمّتين، أو أكثر، ولا يكتفي بدراسة الأديب أو الأدباء، أو المؤلِّف الواحد.

ج – الأدب المقارن والعلوم اللسانيّة: تتناول العلوم اللسانيّة علوم اللغة، والتقنيّات اللغويّة الّتي نجدها في لغة أمّة ما، من حيث أصواتها، ودلالاتها، وبناها، والأدب يعتبر اللغة مادةً جوهريّة له، لأنّها وسيلة التعبير، والتعبير اللغويّ هو، بهذا، من جوهر الأدب.

وفيما يؤكّد الأدب المقارن على أهمّيّة اللغة، كلّ لغة، في الصناعات والخلق الأدبيّين، يتناولها ليصل إلى ما هو أبعد: إلى التأثيرات الحضاريّة والثقافيّة. فهو، بذلك، يعتمد على العلوم اللسانيّة ليصل إلى نتائجه، ولكنّه لا يتوقّف عندها. تمامًا كما هي الحال في علاقته بالتاريخ الأدبيّ، وبالنقد.

د – الأدب المقارن وعلم الاجتماع: إذا كان المجتمع غرضًا أساسيًّا في الأدب، فإنّه ليس الهدف الرئيس في الأدب المقارن. فالأدب يحاول أن يترك أثرًا في مجتمعه، بطريقة أو بأخرى، أمّا الأدب المقارن فليس هذا هدفه ودأبه، لأنّه ينظر إلى علم الاجتماع "من منظور يعتبر أنّ الأدب واللغة هما سبب من الأسباب الّتي تشكّل هذه البنية الاجتماعيّة، وليسا فقط انعكاسًا لهذه البنية."[١] فهدف المقارن التعرّف إلى عقليّة الأمّة، وتأثيرها في عقليّات الأمم الأخرى، ولا يتمّ هذا على المستوى الاجتماعيّ فقط، كما ترى الواقعيّة الاشتراكيّة. وعلى هذا، فإذا كان علم الاجتماع يقدّم لنا مظهرًا للتكامل الثقافيّ، في أمّة من الأمم، فإنّ الأدب المقارن يُفيد من هذه الصورة، ليتخطّاها إلى أبعد منها.

---

١ - مناف منصور، **مدخل إلى الأدب المقارن**، ص ٩٥

هـ – الأدب المقارن وعلم النفس: يتناول علم النفس الأديبَ كنموذج وفرد، وغرضه أن يتتبّع تأثير أحواله النفسيّة في أدبه. وعلى هذا، فإنّ علم النفس يمكن أن يتناول نصًّا أدبيّا ما، أو أثرًا أدبيّا.

ولكنّ الأدب المقارن يعتمد على علم النفس، إذا أراد أن يدرس الأنماط الأدبيّة، والقوانين النفسيّة الّتي تتحكّم بها، كأنّ يتناول، مثلًا، أثر الطفولةَ في تطوُّر بعض الأنماط الأدبيّة، أو أثر المرأة في تطوُّر فكرة الغول عند الطفل، أو ما سوى ذلك...

وبهذا، فإنّ مهمّة علم النفس تأتي ممهّدة للدراسة الأدبيّة، ومبعثَرة في بعض أنحائها، ولكنّها لا تشكّل دراسة أدبيّة مقارنة بحدّ ذاتها، بل تفيد في إتمامها، وتمهّد لها.

و – الأدب المقارن والفنون: تمثّل الفنون جزءًا من نتاج الأمّة، وانعكاسًا لشخصيّتها. فإنّ النتاج الّذي يصدر عنها هو بعض حركة ضميرها، وهو يتحرّك في اتّجاه الخلق والإبداع.

وليس خافيًا على أحد تأثير الفنون في الأدب، كلّ أدب. بل إنّ أدب الأمّة يكتسب شكلًا خاصًّا من خلال تأثيره في الفنون. وحسبُنا هنا أن نشير، على سبيل المثال، إلى تأثير فنّ الموسيقى في الأدب الرمزيّ، كتأثير موسيقى فاغنر Wagner في شعر مالارميه، أو تأثير السوناتة في بعض شعر فرلين Verlaine.

لكنّ وظيفة الأدب المقارن ليست في أن يدرس تلك الفنون، ويقف عندها، بل في أن يقارن بينها، ويكشف عن أبعادها المشتركة، وعن تأثيرها في وجدان الأمّة، وتفاعلها مع سواها.

ز – الأدب المقارن والفولكلور والتراث الشعبيّ: يعتمد الفولكلور على المشافهة، في جزء كبير منه. فهو أدب شفهيّ، أكثر منه أدبًا مكتوبًا، مع أنّ بعضهم حاول أن يدوّنه في كتاباته، وأبرز هؤلاء الأديب الراحل سلام الراسي.

والفولكلور أدب شعبيّ، ولكنّه ليس خارجَ حقل التأثير في نفوس الأدباء. فقد يمتدّ إلى الأدب المكتوب، ليترك فيه أثرًا، وهذا واضح بشدّة في شعر ت. س. إليوت (ولا سيّما في قصيدتيه: "الأرض الخراب" و"الرجال الجوف"The hollow men). وقد ينتقل إلى أكثر من أدب، في غير أمّة، من خلال التفاعل الحضاريّ.

من هنا، يستطيع الأدب المقارن أن يفيد من الفولكلور والتراث الشعبيّ، في استقرائه ملامح التأثّر والتأثير، وبذلك يضع يده على مادة ثَرّةٍ، لا تزال، حتى اليوم، تتأجّج في قلب كلّ أمّة، وهي في أساس تطوّر الأنواع الأدبيّة، أو بعضها.

ح – الأدب المقارن والفلسفة: الفلسفة، في حدّ ذاتها، نظام متكامل، يحاول المتفلسف، من خلاله، أن يدرس حقائق الوجود. إنّه طريقة نظر في الأمور لا تكون جزئيّة، بل شاملة.

والأدب قد لا يتأثّر بالفلسفة. ولكنّ من المؤكّد أنَّ بعض الآداب، وفي حقب زمنيّة معيّنة من حقبات التطوّر الحضاريّ، كان لها تأثير في الفلسفة، كما كانت الحال، مثلًا، بالنسبة إلى الفلسفة الرومنطيقيّة الّتي أوصلت إلى الحركة الأدبيّة المعروفة؛ أو بالنسبة إلى الفلسفة الوضعيّة الّتي أثّرت في الأدب الطبيعيّ، وغير هذا كثير...

والأدب المقارن يعتمد على الفلسفة، متى كان لها تأثير في أدب الأمّة الّتي يتناول، أو في دراسة التبادل الفكريّ بين أديبين، أو بين أدب أمّتين، لأنّ مثل هذه التأثيرات يمكن أن يساعد المقارن في استكمال دراسته. على سبيل المثال، إذا أراد أحد أن يدرس تأثير مسرحيّة "الأيدي القذرة Les mains sales" لسارتر Sartre في أدب بعضهم، فمن غير الممكن إنجاز هذا بلا عودة إلى الفلسفة الوجوديّة الّتي ترك سارتر فيها أثرًا كبيرًا. وكذلك من غير المجدي أن ندرس، مثلًا، موقف يوسف حبشي الأشقر من العالم، إلاّ إذا عدنا إلى الفلسفة الوجوديّة الّتي انعكست، بشكل أو بآخر، في كتاباته.

ط – الأدب المقارن والديانات: من المعروف أنّ للأديان تأثيرًا كبيرًا في نفوس الشعوب، وفي تحديد اتّجاه أدب بعض الأدباء. ونحن ننظر إلى الدين هنا من حيث هو إفراز حضاريّ، لا من حيث هو وحي إلهيّ. وهكذا، فإنّ بين الأدب المقارن والديانات (أو تاريخ الديانات) روابطَ قرابة، لأنّ من وظيفة الأدب المقارن، كما ذكرنا غير مرة، أن يكشف عن المؤثّرات القوميّة في نفوس الأفراد، وفي وجدانات الأمم، وعن تفاعلها.

فمن الممكن، مثلًا، أن يتناول المقارن تأثير الديانة الفارسيّة في أدب بعض العرب، أو تأثير الديانة المسيحيّة في الأدبين العربيّ والإنكليزيّ...

**٣ – خاتمة**: وبعد، نلاحظ أنّ المقارن يُفيد من الدراسات الإنسانيّة في شتّى العلوم، ليُثْرِيَ دراستَه المقارنة، ولكنّ الأدب المقارن يختلف عن كلّ ما ذكرنا، ولا يعدّ جزءًا منه، فهو عملٌ له طريقته الخاصّة وأهدافه.

# القسم الثاني:
# تطبيقات

## الأنموذج الأوّل:
## إليوت وصلاح عبد الصبور

**١ – مقدّمة:** من المعروف أنّ الحداثة قد نمت في المدن، وتأثّرت بعوامل أساسيّة في حضارتنا الجديدة، وعلى رأسها النسبيّة، والإعلام، وإسقاط حدود المحظور، وأنّها دأبَت على تغيير مفهوم الفنّ، لأنّ المفهوم التقليديّ بات يتعارض وطبيعة الحياة المعاصرة، ويخالف الرؤيا السائدة للعالم.

ولعلّ الشاعر الإنكليزيّ توماس ستيرنز إليوت[١] كان من أبرز مَن عبّر عن هذا الصراع الحادّ الّذي يعانيه الإنسان المعاصر، في مواجهة الحضارة الحديثة، وفي صراعه مع ما يُشَيِّئُه، ويسلبه إنسانيّته فيها.[٢] وهو، إلى جانب

---

١ - ولد إليوت في ٢٦ أيلول ١٨٨٨. تعلم في هارفرد. درس الفلسفة والأدب الفرنسيّ، وتأثر بالرمزيّين الفرنسيّين بصورة خاصّة، إلى حدّ أنّه فكّر، في وقت من الأوقات، في أن يسكن باريس، ويكتب بالفرنسيّة، كما صرّح في مقابلة أجريت معه (راجع: ت. س. إليوت، **مقابلة: ت. س. إليوت يتحدث عن فنه الشعري**، لا معرب، مجلة حوار، عدد ١، ص ٤٢). ثمّ درس في أكسفورد الفلسفةَ الإغريقيّة عامًا. ناقد وشاعر وكاتب مسرحيّ. حصل على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٤٨. توفّي في ٤ كانون الأول ١٩٦٥ مخلِّفًا أكثر من عشرين كتابًا في الشعر والنقد والمسرح.

٢ - راجع: Atif Faddoul, **The poetic of T. S. Eliot and Adunis**, Beyrut: Al – Hamra ed., 1992, p. 11. وفي المسألة نفسها يقول محمود محمود: "وهو شاعر مجيد... متشائم يائس من عالمنا الحديث الذي طغت عليه المادة، وفسدت فيه العقائد والأخلاق." (محمود محمود، **مقال: ت. س. إليوت، ينقد نفسه**، مجلة العربيّ، حزيران ١٩٨٢، ص ١٥٤)

هذا، صاحب نظريّة مهمّة في الشعر، ورائد من روّاد المدرسة التصويريّة. وقد تركت قصائده – ولا سيّما قصيدة "الأرض الخراب" الّتي نشرها في مجلة "المعيار" Criterion عام ١٩٢٢ – أثرًا كبيرًا في عدد من رواد الحداثة وغيرهم، وخصوصًا في بدر شاكر السيّاب، وخليل حاوي، وصلاح عبد الصبور الّذي نحاول دراسة تأثّره بشعر إليوت.

**٢ – تأثّر عبد الصبور بإليوت**: كانت معرفة صلاح عبد الصبور بإليوت سطحيّة، عندما كان في أوائل دراسته الجامعيّة، لا تعدو قراءته لبعض قصائده.[١] على أنّ عبد الصبور يصرّح بأنّ لغة إليوت قد أثّرت فيه كثيرًا. يقول: "حين توقّفت عند الشاعر ت. س. إليوت في مطلع الشباب لم تستوقفني أفكاره أوّل الأمر بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية."[٢] ويتابع قائلًا: "وقد تأثّرت بهذه السمة الجديدة في عهد باكر، أعلنتُ عنه في قصائدي الأولى..."[٣] وعلى هذا، فإنّ عبد الصبور لا يخفي تأثّره بإليوت، لا في اللغة وحدها، بل في التشكيل الرمزيّ الأسطوريّ أيضًا[٤]. لكنّنا نلفت إلى أنّ عبد الصبور قد تأثّر بإليوت في أكثر من هذا: في طريقة تشكيل

---

١ - صلاح عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، بيروت: دار العودة، ١٩٧٧، ٣/ ٩٢

٢ - المصدر نفسه، ٣/ ١٦٥

٣ - المصدر نفسه، ٢/ ١٦٨ – ١٦٩

٤ - المصدر نفسه، ٣/ ١٨٣ وما بعدها.

القصيدة (ما يسمّى "البديل الموضوعي" Objective Correlative)،[١] وفي صوره أحيانًا، وفي تضميناته، وكلّها مسائل سوف نتوقف عندها تباعًا.

٢. أ – التأثّر بنظام التوقيعة: يرتكز نظام التوقيعة على مبدإ "البديل الموضوعيّ". ويُبنى هذا المفهوم، في القصيدة، على أنّها "في تصوّر بعض النقاد المحدَثين (ونقصد هويلي...) مجموعة من التوقيعات النفسيّة الّتي تأتلف في صور كليّة، تمثّلها القصيدة في مجموعها. وصحيح أنّ هذا لا يتأتّى إلّا في "القصيدة الطويلة"، لكنّه يعني ما تعنيه طريقةُ البناء العضويّة لمثل هذه القصيدة. فالتوقيعات شيء يرتبط بعمليّة التصوير، أكثر من ارتباطه بعمليّة البناء، حيث نصادف في القصيدة مجموعة من المشاهد المنفصل بعضُها عن بعض كلَّ الانفصال، ويكاد كلّ مشهد يقوم بذاته، لكنّنا ما نلبث أن ندرك إدراكًا مبهمًا أنّ شيئًا ما يصادفنا في كلّ مشهد، كأنّه يتّخذ في كلّ مرّة قناعًا جديدًا، حتّى إذا ما انتهت القصيدة أدركنا أنّ هذه القصيدة لم تكن أقنعة، بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة."[٢] ويُعتَبَر ت. س. إليوت من أبرز الشعراء الّذين استعملوا هذه التقنية في شعرهم، ومن أنجحهم فيها.[٣] أمّا

---

١ - يقول إليوت: "الطريق الوحيد للتعبير عن الشعور في شكل فنيّ هو إيجاد "معادل موضوعيّ" له، أو بعبارة أخرى، إيجاد مجموعة أشياء، أو وضع، أو سلسلة أحداث تؤلّف مكوّنات ذلك الشعور المحدّد، بحيث عندما تقوم تلك الحقائق الخارجيّة الّتي يجب أن تنتهي بتجربة حسيّة، فإنّ الشعور يُستَثار في الحال." (عبد الواحد لؤلؤة، **الأرض اليباب الشاعر والقصيدة**، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠، ص ٢٧)

٢ - عز الدين إسماعيل، **التفسير الفني للأدب**، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ط٢، لا تاريخ، ص ١١٢

٣ - المرجع نفسه، ص ١١٣. وراجع في هذا قصيدته "أربعاء الرماد" Ash – Wednesday.

قصيدته "الأرض الخراب"، فأفضل تعبير شعريّ عن نظام التوقيعة المذكور، لأنّها مطوّلة، تتألّف من خمس توقيعات، هي: دَفْن الموتى، ولعبة شطرنج، وعظة النار، والموت بالماء، وما قال الرعد[١]. وعندما تقرأ تلك التوقيعات تخال أنّك أمام قصائد لا يربط بينها رابط. ولكنّك، بعد أن تُمعِن النظر، تجدها تدور حول محور واحد، وتكتشف أنّها تنمو عضويًّا معًا، تَنويعاتٍ تصويريّةً لفكرة مركزيّةٍ تشدّها إليها، هي "الأرض الخراب" الّتي تمثّل حضارة الغرب المحتَضَرَة. وتنكشف لنا، في خلال كلّ توقيعة، مجموعةٌ من المشاهد الّتي تحتاج إليها القصيدة، لكي تنمو وتكتمل، يمثّل كلّ مشهد حالة نفسيّة، وحضاريّة، تكمل المعنى، بعضها مأخوذ من الواقع اليوميّ، وبعضها مأخوذ من الأسطورة، وآخر من الأدب العالميّ.

وبالعودة إلى شعر صلاح عبد الصبور، نجد هذا الشاعر، منذ ديوانه الأوّل، متأثّرا بنظام التوقيعة هذا، على النحو الّذي ظهر في "الأرض الخراب"، لأنّنا نرى قصيدة "رحلة في الليل"[٢] – وهي القصيدة الأولى من ديوان "الناس في بلادي" – تتألّف من ستّ توقيعات (بحر الحداد، وأغنية صغيرة، ونزهة الجبل، والسندباد، والميلاد الثاني، وإلى الأبد)، بطريقة تخال معها أنّ كلّ توقيعة قصيدة مستقلّة عن الأخرى، ولكنّك لا تلبث أن تكتشف أنّها جميعًا تفريعات صُوَريّة – نفسيّة لموضوع مركزيّ واحد، هو حقيقة الصراع الإنسانيّ في الحياة، أو مجموعة مشاهد لتلك الحقيقة، "تُبرز

---

١ - راجع فيها: عبد الواحد لؤلؤة، **الأرض اليباب الشاعر والقصيدة**، ص ٣٣ – ١٧٤

٢ - صلاح عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، ١/ ٧ – ١٣

في مجملها حقيقة الصراع الّذي به تقوم، وموقف الإنسان من هذا الصراع."[١] وتشعر في كلّ توقيعة "بالمعنى الأسيان في رحلة الضياع، تلك الرحلة المخيفة الّتي تتكرّر في حياة الشاعر كلّ ليلة، وفي حياة الإنسان منذ استهوته المغامرة... إنّه صراع أبديّ لا ينتهي، إلّا ليعود مجدّدًا، كذلك الصراع الدائريّ على رقعة الشطرنج."[٢] وعلى الرغم من أنّ موضوع قصيدة عبد الصبور وموضوع قصيدة إليوت مختلفان، إلّا أنّ التقنيّة هي نفسها، ما يسمح لنا بالقول، وقد عرفنا أنّ شاعرنا متأثّر بإليوت عندما صرّح بذلك، إنّ قصيدته تعكس تأثّرًا مباشرًا، وجليًّا، بتقنيّة الشاعر الإنكليزيّ.

ونجد مسألة التوقيعة تتكرّر في قصيدة "الظلّ والصليب"،[٣] من ديوان "أقول لكم" (وهو ديوان الشاعر الثاني)، حيث نعثر على أربع توقيعات، لا تبدو مترابطة،[٤] إلّا أنّها تدور حول موضوع واحد، هو "موت الأحياء في جُبنهم ولامبالاتهم" في المجتمع التافه.[٥] وتحاول كلّ توقيعة أن تعكس علّة من علل تفاهة المجتمع. وتتجلّى لنا، عبر التوقيعات، نهايةُ الصدق في الإنسان، وموتُ القيم، والكذبُ، والخبث.

---

١ – عز الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، ص ١١٤

٢ – الموضع نفسه.

٣ – صلاح عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، ١/ ١٤٨ – ١٥٤

٤ – التوقيعات الأولى والرابعة لا ترابط فيها جليًّا، في حين أنّ التوقيعتين الأولى والثالثة تتكاملان، لنصير أمام ثلاثة أقسام رئيسة في القصيدة، هي بمنزلة التوقيعات.

٥ – المصدر نفسه، ١/ ١٦١

كذلك نجد هذا النظام في قصيدة "مذكّرات الملك عجيب بن الخصيب"،[١] من ديوان "أحلام الفارس القديم"، حيث نعثر على ستّ توقيعات، تكاد تكون بعيدة عن الترابط، تتماسك حول شخصيّة أساسيّة واحدة، هي شخصية الملك عجيب بن الخصيب، ولكنّها تجتمع حول موضوع سقوط القيم، والرياء، والفساد. والقصيدة بمجملها قريبة، في موضوعها، من قصيدة "الظلّ والصليب"، وكذلك يمكن أن نقول في قصائد "مذكرات الصوفي بشر الحافي"[٢] (من الديوان نفسه)، وكذلك قصيدة "مذكّرات رجل مجهول"[٣] (من ديوان "تأمّلات في زمن جريح")، و"فصول منتزعَة"[٤] و"أربع أصوات لياليّة للمدينة المتألّمة"[٥] (من ديوان "شجر الليل")، و"شذرات من حكاية متكرّرة وحزينة"،[٦] و"تجريدات"[٧] (من ديوان "الإبحار في الذاكرة"، وهو الديوان الأخير الّذي أصدره الشاعر).

على أنّنا نلفت في كلّ هذا إلى أنّ أثر إليوت في قصيدة "الناس في بلادي" كان صارخًا وجليًّا، في حين أنّه صار هامسًا في القصائد التالية،

---

١ - المصدر نفسه، ١/ ٢٥٣ – ٢٦٠

٢ - المصدر نفسه، ١/ ٢٦١ – ٢٩٦

٣ - المصدر نفسه، ١/ ٢٩٤ – ٣٠١

٤ - المصدر نفسه، ٣/ ٤٦٩ – ٤٨١

٥ - المصدر نفسه، ٤٨٩ – ٤٩٥

٦ - صلاح عبد الصبور، **الإبحار في الذاكرة**، بيروت: دار الوطن العربيّ، ط١، ١٩٧٩، ص ٥١ – ٦٢. ونلفت إلى أنّ هذه القصيدة تتشكّل توقيعاتها مثنّاةً، بمعنى أنّ كلّ توقيعتين فيها تشكّلان توقيعةً واحدة ذات صوتين: الثاني يكمل الأول، فتكون التوقعات الستّ، في الواقع، توقيعاتٍ ثلاثًا.

٧ - المصدر نفسه، ص ٧٩ – ٩٦

ومردّ هذا إلى أنّ الشاعر قد تملّك الخبرة الشعريّة، أكثر فأكثر، فيما بعد، ثمّ استقلّت شخصيّته الشعريّة، وهي حال كلّ الشعراء المبدعين.

٢. ب – التأثّر بلغة إليوت: لعلّ مسألة استعمال اللغة، وإدراج اللغة اليوميّة في الشعر، هما شاغلا إليوت، تمامًا كما كانا همّ وردزورث من قبل.[١] بل إنّ إليوت كان يرى ألّا مفرّ للكاتب من أن يستعمل ويمارس "الحوار، للوصول إلى الوحدة، وإلى أسلوب حيّ في العمل الأدبيّ."[٢] وهو يرى أنّ المشاعر يمكن أن تترجم بشكل أفضل، متى كانت بلغة الناس اليوميّة.[٣] وهو القائل: "اللغة تتغيّر دائمًا، وتطوّراتها في المفردات، وبنية الجملة واللفظ والنبرات – بل حتّى تدهورها على المدى الطويل – كلّ ذلك يجب أن يقبل به الشاعر، ويصنع منه أفضل ما يمكن صنعه. وله، بدوره، فضل الإسهام في تطوير خصائص اللغة وطاقتها، والمحافظة عليها للتعبير عن مجال واسع، وتدرّج دقيق، من المشاعر والانفعالات."[٤] وهكذا فهو يرى أنّ على الشاعر دائمًا أن يُحْدِث "ثورة في اللغة."[٥] ويبدو أنّ هذه الثورة، عند إليوت، تقرّب، باستمرارٍ، الشعرَ من لغة الحديث اليوميّ، "فمن الكلام الّذي يتحدّث به الناس في واقع تجاربهم، يأخذ الشاعر مادّته الغفْل الّتي يشكّلها، ومن الأصوات الّتي تسمعها أذناه فعلًا، يأخذ أصواته الّتي

---

١ - Atif Faddoul, **The poetic of T. S. Eliot and Adunis**, p. 179

٢ - Loc. Cit.

٣ - Ibid, p. 180

٤ - ت. س. إليوت، **في الشعر والشعراء**، تعريب: محمد جديد، دمشق: دار كنعان، ط١، ١٩٩١، ص ٤١

٥ - المصدر نفسه، ص ٣٨

ينظّمها. وكلّما أخذ الشعر بتقاليده الأسلوبيّة يبتعد عن لغة الكلام. وجب أن تقوم، في الشعر، ثورة تعيده إلى اللحاق بركب اللغة الطبيعيّة الّتي تنمو دائمًا وتتغيّر في مفرداتها وتراكيبها وفي نطقها ونبراتها."[١] ولما كانت مسألة اللغة، في الشعر الحديث، أمرًا على جانب كبير من الأهمّيّة،[٢] ركّز عليه الشعراء، وتجلّى بوضوح في أعداد مجلة "شعر" الّتي توقفت عن الصدور بسبب اصطدامها بـ"جدار اللغة"، كما قال مؤسّسها يوسف الخال،[٣] نقول: لمّا كان موضوع اللغة أساسًا في الشعر الحديث، كان لا بدّ لعبد الصبور من الاهتمام به.

---

١ - محمد النويهي، **قضية الشعر الجديد**، دمشق: دار الفكر، ط٢، ١٩٧١، ص ٤٠ – ٤١

٢ - يقول أدونيس في هذا: "والشعر تأسيس باللغة والرؤيا." (أدونيس، **مقدمة للشعر العربيّ**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٧١، ص ١٠٢) ويقول: "إنّ لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أنّ اللغة العاميّة هي لغة الإيضاح. فالشعر هو، بمعنًى ما، جَعلُ اللغة تقول ما لم تتعلّم أن تقوله... يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة مستمرّة على اللغة... مهمّة اللغة هي، إذن، أنت تقتنص ما لا يمكن اقتناصه عادةً، أو على الأصحّ ما لم تتعوّد هذه اللغة اقتناصه." (المرجع نفسه، ص ١٢٥ – ١٢٦) "ثمّ إنّ اللغة ليست كيانًا مطلقًا، بل عليها أن تخضع لحقيقتنا الّتي نجهد للتعبير عنها تعبيرًا كلّيًّا." (المرجع نفسه، ص ١٢٧)

٣ - يعتبر يوسف الخال أنّ تجربة الماضي قد استنفدت كلّ طاقات اللغة الفصيحة وأشكال موسيقاها الشعريّة. (يوسف الخال، **الحداثة في الشعر**، بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٧٨، ص ٦١) ويتساءل إن كنّا نستطيع أن نخترق "جدار اللغة" باعتمادنا "الكلام المحكيّ أساسًا لصياغة العربيّة الأدبيّة المكتوبة" (الموضع نفسه) ويقول في تقديم أحد أعداد مجلة "شعر": "وهكذا اصطدمت الحركة بجدار اللغة: فإمّا أن تخترقه أو أن تقع صريعة أمامه، شأنها شأن المحاولات الشعريّة التجديديّة، بما في ذلك التوشيح الأندلسيّ. وجدار اللغة هو كونها تُكتَب ولا تُحكى، ممّا جعل الأدب (وخصوصًا الشعر، لأنّه ألصق فنونه باللغة) أدبًا أكاديميًّا ضعيفَ الصلة بالحياة حولنا." (يوسف الخال، **مقال: بيان**، مجلة شعر، عدد ٣١/ ٣٢، صيف وخريف ١٩٦٤، ص ٧ – ٨)

لقد كان لإدراج إليوت اللغةَ الشعبيّة الإنكليزيّة في قصيدة "الأرض الخراب"، وفي سواها من قصائده، أثر بالغ في عبد الصبور. يقول إليوت، مثلًا، في التوقيعة الثانية من قصيدته، في معرض نقله حوارًا تافهًا:

"أعصابي مجهَدَة هذه الليلة. أجل، مجهَدَة، ابقَ معي.
كَلّمْني. لماذا لا تتكلّم البتةَ؟ تكلّم.
بمَ تفكّر؟ ما أفكارك؟ ماذا؟
لا أعلم أبدًا بمَ تفكّر. فكّر.

.....

"ما ذلكَ الصوت؟"

– الريح تحت الباب.

"– والآن ما ذلك الصوت؟ ما الّذي تفعله الريح؟"

– لا شيء ثانيةً لا شيء.

"– ألا
تعلم شيئًا؟ ألا ترى شيئًا؟ ألا تذكرُ
شيئًا؟"(١)

نلاحظ هنا أنّ اللغة الّتي ينقل بها إليوت حديثًا معيّنًا هي لغة بسيطة جدًّا، ومن واقع الحوار اليوميّ العاديّ. وثاني أقسام التوقيعة الثانية من "الأرض الخراب" مكتوب بهذه اللغة. كما أنّنا نجد مثلها، في سياق الأحاديث، هنا وهناك في مطلع القصيدة، ما يعني أنّ إليوت كان مؤمنًا

١ - T. S. Eliot, **Selected poems**, London: Faber & Faber, 1976, p. 55

بضرورة أن تكون لغة الشعر قريبة من لغة الناس اليوميّة، ولعلّ تجربته المسرحيّة قد طوّرت فيه هذا المفهوم.

لقد رأينا عبد الصبور يعترف بأنّ "جسارة" إليوت في اللغة تركت فيه أثرًا. ولا نلبث أن نصل إلى قصيدته "الحزن"[١] فنجده يحاول إدخال لغة قريبة من اللغة اليوميّة. يقول:

"ورجعْتُ بَعْدَ الظُهْرِ في جيبي قُروشْ
فشَربْتُ شايًّا في الطريقْ
وَرَتَقْتُ نَعْلي
ولَعِبْتُ بالنَرْدِ المُوَزَّعِ بَينَ كَفّي والصَديقْ
قُلْ ساعةً أو ساعَتَينْ
قلْ عَشْرةً أو عَشْرَتَينْ
وضَحِكْتُ مِنْ أسطورةٍ حَمْقاءَ رَدَّدَها صَديقْ
ودُموعِ شَحّاذٍ صَفيقْ..."[٢]

يمكننا أن نرى بسهولة، في هذه الفقرة الشعريّة، قُرب اللغة من لغة الناس اليوميّة – وهي ظاهرة لم نكن نجدها في شعر النهضة وفي شعر ما قبل الستّينيّات،[٣] إلاّ ما ندَر. وقد لفتَ عبد الصبور نفسُه إلى موقف معارِفِه

---

١ - صلاح عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، ١/ ٣٦ – ٣٩

٢ - المصدر نفسه، ١/ ٣٦ – ٣٧

٣ - ظهرت محاولات مهمّة لاختراق اللغة الشعريّة الكلاسيكيّة، ولا سيّما في مصر. وقد عبّر عن هذا لويس عوض بقوله: "أمّا المصريّون فقد كسروا عمود الشعر وعمود اللغة جميعًا." (لويس عوض، **بلوتولاند**، القاهرة: الهيئة العامّة المصرية للكتاب، ط٢، ١٩٨٩، ص ١١)

ممّا كتب، فقال: "وتَهَكّم بعض الأصدقاء والنقاد بعد نشر القصيدة ما شاءوا بالشاي والنعل المرتوق. ولعلّ ذلك هو ما دفعني جادًّا إلى التفكير في مشكلة اللغة الشعريّة ومشكلة اللغة بوجه عامّ."(١)

لقد ظلّ عبد الصبور يجهد، طوال حياته، لينقل لغة قريبة من اللغة اليوميّة في شعره، فتأتي لغته الشعريّة بسيطة، قريبة من الواقع، وربّما كان هذا ليس فقط بسبب تأثّره بإليوت، بل أيضًا بسبب كتابته المسرح الشعريّ، لا على طريقة الكلاسيكيّين، بل من خلال الشعر الحديث – وهذا أيضًا قاسم مشترك بينه وبين إليوت.

على أنّنا لا بدّ من أن نلفت إلى أنّ اللغةَ، عند إليوت، تحمل وظيفة مهمّة داخل القصيدة، بمعنى أنّها كانت وعاءً لمضمون خاصّ، تنعكس في الحضارة الحديثة بكلّ تعقيداتها وأزماتها – ولا سيّما الروحيّة منها –، لا في "الأرض الخراب" وحدها، بل كذلك في باقي قصائده. لكنّها عند عبد الصبور لم تتمكّن من حمل الهموم الحضاريّة والإنسانيّة الّتي ينقلها الشاعر، إلاّ بنسب قليلة، وظلّت محاولة لإدخال الحسّ اليوميّ في النصّ، فنجحت أحيانًا، وأخفقت أحيانًا أخرى. فعندما يستعمل إليوت الحوار، مثلًا، يوظّفه بلغته البسيطة، لتشكيل معقّد، داخل بنية القصيدة ونظامها. فإذا عدنا إلى المثال الّذي أوردنا من "الأرض الخراب" عرفنا، حين نضع النصّ في سياقه، أنّ ذلك الحوار الّذي يجري بين المرأة والشخص الآخر يعكس الفراغ في نفسها؛ فهي تريد منه أن يبقى معها، تلك الليلة، بَيدَ أنّها تأمر صاحبَها بأن

---

١ - صلاح عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، ٢/ ١٧٣

يـتكلّم، لأنّهـا لا تجـد في نفسـها مـا تـتكلّم عليـه، وهـي، في هـذا، تقـترن بصديق، "فتاة الزنابق" hyacinth girl الّتي تظهر في التوقيعة الأولى من تلك القصيدة،[١] وتمثّل في علاقتها بالشابّ حالَ العقم في الحضارة.

أمّا الحوار، في بعض نصوص عبد الصبور، فلا تكون فائدته عضويّة في تشكيل القصيدة، ولا يحسن استثمّاره، بل "تنتهي مهمّة اللغة بعد سماع كلماته في الحوار."[٢] وإذا عمدنا إلى قصيدته "لحن"[٣] – وهي اقتباس لما جاء في قصيدة إليوت "أغنية حبّ لألفرد ج. بروفروك" The love song of Alfred j. Prufrock – نجده يقول:

"أشرِقي، يا فِتْنَتي"
"مولايَ!!"
"أشواقي رَمَتْ بي"
آهِ لا تُقسِمْ على حُبّي بوجْهِ القمَرِ
ذلكَ الخَدّاعُ في كلِّ مَساءٍ
يَكتسي وجهًا جديدًا.
جارتي لستُ أميرًا
لا، ولستُ المضحِكَ المِمراحَ في قصر الأميرْ."[٤]

---

١ – عبد الواحد لؤلؤة، **الأرض اليباب الشاعر والقصيدة**، ص ١١٣

٢ – محمد شاهين، **إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب**، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٢، ص ١٨

٣ – صلاح عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، ١/ ٦٤ – ٦٩

٤ – المصدر نفسه، ١/ ٦٥

يبدو هذا التعبير المباشر عن المشاعر هنا مبتذلًا، لا يمكنه أن يقارن، من حيث الأهميّة، بالحوار الّذي نجده عند إليوت في ما أشرنا إليه، ولا في "أغنية حبّ إلى ألفرد ج. بروفروك" الّتي ذكرناها، حيث يظهر برهافة شديدة ما تحاول الفتاة أن ترسل من مشاعر إلى الشابّ الّذي يعجبها، من خلال كلامها على لحن شوبان. على كلّ حال، لنا عودة إلى هذه المسألة بعد قليل، في كلامنا على أثر إليوت في بعض صور عبد الصبور.

٢. ج – التأثّر بتضمينات إليوت: كانت مسألة التضمين من أبرز ما يطبع شعر إليوت، لأنّه رأى فيها تخصيبًا كبيرًا للقصيدة؛ وهنا نلفت إلى أنّ منظور إليوت إلى الشعر الأوروبيّ كان له بعض التأثير، في موقفه هذا، فهو يقول: "إنّنا نحتاج إلى أن نذكّر أنفسنا بأنّه كما أنّ أوروبا تُعَدّ كلاّ... فكذلك يُعدّ الأدب الأوروبيّ كلًّا لا يمكن لأعضائه العديدة أن تزدهر ما لم يسْرِ الدمُ ذاته خلال الجسم كلّه، وإنّما يتمثّل تيّار دم الأدب الأوروبيّ في اللاتينيّة والإغريقيّة... من حيث كونها نظامًا واحدًا."[١] معنى هذا أنّ إليوت يرى، في الشعر الأوروبيّ (الغربيّ منه خصوصًا)، أدبًا واحدًا، يستوحي منه، ليُثري عمله.

ويعني التضمين اقتباس فكرة، أو جملة، أو صورة ذات مغزى، من شاعر، أو أديب، أو مفكر، وجعلها قسمًا من سياق النصّ، من شأنها أن تغني الفكرة، أو الحال الّتي تدور عليها القصيدة. وقد يكون التضمين بلغةٍ تختلف عن لغة النصّ المؤلَّف. ويكثر هذا، مثلًا، في قصيدة "الأرض

١ – ت. س. إليوت، **الشعر والشعراء**، ص ٨٨

الخراب" لإليوت. نورد مثالًا على هذا بلغة القصيدة (الإنكليزيّة)، لإظهار التضمينات بلغاتها الأصليّة، ونذكر تعريبها في الحاشية، يقول إليوت[١]:

"Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?
London bridge is falling down falling down falling down
Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie
These fragments I have shored against my ruins
Why them I'll fit you. Hieronymo's mad again
Datta. Dayadhvan. Damyata.
Shantih shantih shantih

نلاحظ هنا أنّ المقطع مليء بالتضمين، وأنّ فيه أربع لغات: الإنكليزيّة، واللاتينيّة، والفرنسيّة، والسنسكريتيّة (الهنديّة القديمة). فالشاعر

---

١ - T. S. Eliot, **Selected poems**, p. 67. وفي ما يلي تعريب للمقطع:

أصطاد والسهل القاحل خلفي
أَمَا يتوجّب عليّ، على الأقلّ، ترتيب شؤوني؟
جسر لندن يتهاوى يتهاوى يتهاوى
ثمّ يتوارى في اللهب المطَهِّر
متى سأصبح مثل السنونو – سنونو يا سنونو
أمير إكيتين في البرج المنهار
هذه النثارة دعمتُ بها خرائبي
سأتدبّرَنَّ أمرَك إذًا. هيرونيمو قد جُنّ مجدّدًا.
أعطوا. تعاطفوا. سيطروا.
سلام سلام سلام."

يصطاد – في إشارة منه إلى الملك الصياد، ملكِ "الأرض الخراب" – وقد ترك سهله القاحل وراءه، يريد أنّه تجاوزه، وراح يبحث عن الحياة، في صورة السمك – ومعروف ما للسمكة من أهميّة في الرموز المسيحيّة –، ويفكّر في الحياة الأبديّة. ويتساءل إن كان عليه أن يرتّب شؤونه الأرضيّة أوّلًا، وفي هذا تضمين لكلام النبيّ أشعيا: "هكذا يقول الربّ. أَوْصِ بيتَكَ لأنّكَ تموت ولا تعيش."[١] ونلفت هنا إلى أنّ أرض إسرائيل، كما جاء في كتاب أشعيا، قد صارت خرابًا على أيدي الآشوريين والغزاة.[٢] والمراد هنا دعوة الإنسان في أوروبا إلى ترتيب أموره الداخليّة في الأرض. ثمّ يضمّن إليوت نصَّه أغنيةً للأطفال: "جسر لندن يتهاوى..." يريد منها حكمة عميقة، لأنّ سقوط الجسر يعني الغرق في الماء – وفي هذا إحالة إلى التوقيعة السابقة ("الموت بالماء") – حيث من الصعب أن ينبعث الإنسان. وربما كانت لفكرة السقوط هنا جذور تعود إلى "طقس التضحية البشريّة في تقديس الأبنية الحديثة."[٣] أمّا التواري في اللهب المطهّر فهو حال من حالات التصفية، يشير إليها إليوت بتضمينه العبارة الإيطاليّة الحرفيّة من نص دانتي عن "المطهر"، حيث يتحدّث الشاعر آرنو دانيال عن آثامه السابقة. أمّا قوله: "متى سأصبح مثل السنونو؟" فتضمين بالإيطالية أيضًا لمقطع من قصيدة قروسطيّة، هي "سهاد الحبّ" لشاعر مجهول (وتسمّى كذلك "ليالي

---

١ - أشعيا، ٣٨: ١

٢ - Alasdair D. F. & Soueil Bishrui, **Notes on the waste land**, London: Longman, 1980, p. 47

٣ - Loc. Cit.

فينوس")، وفيه إشارة إلى قصّة فيلوميلا الّتي اغتصبها الملك "تيروس"، وهي أخت زوجته، وقطع لسانها، ثمّ تحولت إلى عندليب يملأ الغابة بصداحه. ففي القصيدة اليونانيّة، "تتحوّل... إلى سنونوة، وتتحوّل أختها بروكني إلى عندليب، وتسأل متى سيأتي الربيع إليها، فتصير كالسنونو، وتتمكّن من الغناء؟"[١] أمّا العبارة الفرنسيّة: "أمير أكيتين... إلخ" فهي من قصيدة للشاعر الفرنسيّ جيرار دي نترفال، عنوانها "التاعس"، يصف فيها بؤسه الروحيّ والعاطفيّ – والبيت المضمَّن في "الأرض الخراب" هو الثاني من قصيدة دي نرفال. ونلفت إلى أنّ إحدى أوراق "التارو"، ورق قراءة الطالع – وقد ذكرها إليوت في قصيدة التوقيعة الأولى – عليها برج تضربه الصاعقة.[٢] أمّا النثارة الّتي يتكلّم عليها إليوت، فالمقتَبَسات المتضمَّنَة الّتي تكلّمنا عليها. ويمكن أن تكون النثارة أيضًا نثارة البرج المنهار نفسه. وعبارة "سأتدَبّرَنَّ أمرَكَ غدًا" مأخوذة من مسرحيّة توماس كيد الإسبانيّة، وهي مسرحيّة تدور حول القتل، والجنون، والعنف، ولها عنوان فرعي هو: "هيرونيمو قد جُنّ مجدّدًا"، وفيها أنّ الملك يطلب "من هيرونيمو أن يقدّم

---

١ - Loc. Cit. ومفاد هذه القصة أنّ "الملك البربريّ تيروس قد اغتصب فيلوميلا أخت زوجته "بروكنه"، وقطع لسانها كي لا تتحدّث بما جرى لها. وعندما تكتشف الزوجة فعلةَ زوجها الشنعاء تنتقم منه بقتل ابنهما آيتيس وتقديمه مطبوخًا ليأكله الزوج المجرم، بعد أن أحضرت أختها فيلوميلا المغتَصَبَة من الغابة الّتي حبسها تيريوس فيها لتشهد الأُختان مشهد الانتقام. ولمّا هجمَ تيريوس يريد الانتقام من زوجته وأختها حوّلت الآلهة فيلوميلا إلى عندليب، كما حوّلت الزوجةَ بروكنِه إلى سنونو: الأولى تطير في الغابات والثانية تحت سقوف المنازل، وتعود في الربيع." (عبد الواحد لؤلؤة، **الأرض اليباب الشاعر والقصيدة**، ص ١٤٧ – ١٤٨)

٢ - op. cit. p. 48

مسرحيّة، فيقترح هذا تقديمها بمزيج من اللغات الإغريقيّة، واللاتينيّة، والإيطاليّة، والفرنسيّة... ينتقم فيها لمقتَل ابنه بما يعرضه في المسرحيّة. لكنّ هيرونيمو يعضّ لسانه، فيقطعه أثناء التمثيل، وبعد هذا يُقتَل خلال المسرحيّة فلا يُسمَع صوته، ولا الجمهور يفهم ما حدث ويحدث، بسبب فقدانه اللسان، واضطراب اللغة. كان هيرونيمو قد وجد في اقتراح الملك فرصة للانتقام، فقال له: "إذنْ لأتَدَبّرَنَّ أمرَك"، أي سأقدّم ما يناسبكَ، وهي عبارة النصّ"،[١] والعبارات التالية بالسنسكريتيّة هي للتذكير بصوت الرعد، وهذا اقتباس من "الأوبانيشاد" الهنديّة، يرى فيها إليوت خلاصًا للأرض الخراب من لعنتها، وقد يكون السلام هو النتيجة بعد ذلك.

نلاحظ، في كلّ ما تقدّم، إلى أيّ حدّ اعتمد إليوت على عمليّة التضمين في شعره، كما نلاحظ عمقَ ما اختاره، وارتباطه العضويّ بحياة النصّ وبنموّه. وقد تأثّر غير شاعر بهذه الطريقة، منذ أوّل الأربعينات، حيث نجد لويس عوض، مثلًا، يُكثر منه في قصيدته "الحبّ في سان لازار"،[٢] و"أموت شهيد الجراح ويعيش جَمالُكِ ويبقى"،[٣] وغيرها. ويعترف بأنّه متأثّر بإليوت، يقول في كلامه على شعره الخالي من الوزن: "ونموذج هذه التجربة قصيدة "الحبّ في سان لازار"، أو قصيدة "أموت شهيد الجراح".

---

١ - عبد الواحد لؤلؤة، **الأرض اليباب الشاعر والقصيدة**، ص ١٤٧ – ١٤٨

٢ - لويس عوض، **بلوتولاند**، ص ٥٧ – ٦٩ (كُتبت القصيدة عام ١٩٤٠)

٣ - المصدر نفسه، ص ٧٠ – ٧٥ (كُتبت القصيدة عام ١٩٤٠)

ولويس عوض لم يتأثّر في أيّ منهما بوالت ويتمان، مبدع "الشعر المنثور"، وإنّما شواهد الحال تدلّ على تأثّره بإليوت."[١]

فإلى أيّ حدّ نجح صلاح عبد الصبور في عمليّة التضمين، وإلى أيّ مدًى تأثّر فيها بإليوت؟

يبقى التضمين، في شعر عبد الصبور، ضئيلًا وسطحيًّا، على العموم، ولم يصل في أهمّيّته إلى ما رأيناه عند إليوت، بل لا نستطيع أن نقارنه به. وإذا عدنا إلى أعمال عبد الصبور الشعريّة، وجدنا التضمين يظهر، لأوّل مرّة، في شعره، في قصيدة "الملكُ لك"،[٢] حيث يُضَمِّن الشاعر القصيدةَ هذه العبارة مرارًا، ويُنهي بها نصّه الشعريّ؛ ويبدو أنّه اقتبسها لقصيدته عن إليوت الّذي أخذها، بدوره، من وليم شكسبير. فنحن نجد إليوت في قصيدة "الرجال الجوف" يكرّر العبارة مرتين: Thine is the kingdom،[٣] وتشكّل عصبَ قصيدته، لأنّها ترتبط بمصير الرجال الجوف الّذين يرمزون إلى إنسان أوروبا، في القرن العشرين، وهو يموت، رويدًا رويدًا، في ماديّته وفراغه الروحيّ.

ويطالعنا التضمين عند عبد الصبور، مجدّدًا، في قصيدة "الحبّ في هذا الزمان"،[٤] حيث نجده يضمّن قصيدته بيتًا لأحمد شوقي، هو:

---

١ - المصدر نفسه، ص ٢٥

٢ - صلاح عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، ١/ ٥٧ – ٦٣

٣ - T. S. Eliot, **Selected poems**, p. 80

٤ - صلاح عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، ١/ ٢١٩ – ٢٢٢

نظرةٌ، فابتسامّة، فَسَلامٌ فكلامٌ، فموعِدٌ، فلِقاءُ.[١]

من قصيدة مطلعها: "خدَعوها بقولهم حسناءُ..." ولكنّه تضمين سطحيّ جدًّا، وليست له أيّة قيمة فنيّة، لأنّه لا يفيد القصيدة في شيء، بل يشكّل تكرارًا للمعنى الّذي سبقه في الأسطر السابقة:

"الحبّ يا رفيقتي، قد كانْ
في أوَّلِ الزَمانْ
يَخْضَعُ للتَرْتيبِ والحِسْبانْ."[٢]

ووظيفة التضمين ليست كذلك في الواقع، بل يجب أن تضيف إلى تركيب القصيدة شيئًا عضويًّا، يُخصبها، حتّى تَصير غير قابلة للانفصال عنها، لأنّ حذفها سوف يشكّل، عندئذٍ، خلَلًا في النصّ، كما أنّها تلوّن النصّ باتّساع يربطه بالآداب الأخرى، أو بالشعراء الآخرين.

ومجدّدًا، نرى عبد الصبور يلجأ إلى التضمين، في قصيدته "بودلير"،[٣] حيث يضمّن بيتًا لبودلير بالفرنسيّة، هذه المرة، من قصيدة له بعنوان "إلى القارئ" Au lecteur، كان إليوت نفسه قد استعمله بحرفيّته، في التوقيعة الأولى من "الأرض الخراب"، ليشير إلى اتّحاد الإنسان الأوروبيّ في مصير العقم الحضاريّ، حين يتكلم على حشود جسر لندن.

---

١ - أحمد شوقي، **الشوقيات**، بيروت: دار الكتاب العربيّ، ط١٢، ١٩٩٢، ٢/ ١١٢

٢ - صلاح عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، ١/ ٢٢٠

٣ - المصدر نفسه، ١/ ٢٣١ – ٢٣٢

على هذا، يمكننا أن نرى أنّ الشاعر لم يتمكّن من جعل عمليّة التضمين جزءًا من الخلق الشعريّ في القصيدة، بل ظلّت معه مجرّد زينة، لأنّ هدفها أن تربط الأدب ببعضه، حتّى يبدو كأنّه أدب واحد، يتداخل ويتكامل.

٢. د – التأثُّر بصور إليوت: لعلّ أبرز مظاهر تأثّر عبد الصبور بصور إليوت هو قصيدته "لحن" الّتي سبقت الإشارة إليها، حيث تأثّر بقصيدتي "أغنية حبّ لالفرد ج. بروفروك" و"صورة سيّدة" Portrait of a lady.

وتقوم قصيدة إليوت الأخيرة المذكورة على تصوير عواطف سيّدة وشابّ تتصارع؛ السيدة أكبر سنًّا من الشاب، تحاول أن تجذبه إليها، ليُغرم ويقترن بها. ونجد في خلال هذه القصيدة لحنًا رقيقًا لشوبان Chopin. لكنّ المفارقة هي أنّ رقّة الفتاة لا يقابلها الشابّ بالرقة نفسها، لأنّه، كما يظهر في القصيدة، منغلق على نفسه، لا يعرف مشاعره. ويركّز إليوت فيها على المرواغة، وعدم المواجهة، على اعتبار أنّها، بنظر هذا الشاعر، نوع من الفحش. كما أنّ الصمت قد عبّر عنه إليوت، في المقاطع الثلاثة الّتي تتشكّل فيها القصيدة، بصورة الموسيقى (في المقطعين الأول والثالث). والمهمّ في هذه القصيدة براعة إليوت في التعبير عن أزمة المتحدّث النفسيّة، التي تتجلّى "من خلال صور تشير إلى ما هو محسوس ولا تكشف عمّا هو

مكنون، وكما هي العادة تبقى عنده الروابط ظاهريًّا، على الأقل، مفقودة في هذه القصيدة."[١]

لقد تأثّر عبد الصبور، في قصيدة "لحن"، ببعض الصور والحالات. فنجده يتناول مسألة اللحن (عند إليوت لحن شوبان)، ويبدأ بها القصيدة، ونفهم أنّ جارته تمدّ له لحنًا، لتلفت انتباهه، يقول:

"جارتي مدّت من الشرّفة لحنًا من نغَمْ
نغَمٍ قاسٍ رتيبِ الضربِ منزوفِ القرارْ
نَغَمٍ كالنارْ
نغمٍ يقلعُ من قلبي السكينَهْ
نغمٍ يورقُ في قلبيَ أدغالًا حزينَهْ."[٢]

عبد الصبور هنا يصوّر النغم وفِعلَه في نفسه، في حين أنّنا لا نجد إليوت يفعل هذا، بل يوحي بجمال النغم إيحاءً، من خلال الكلام خصوصًا. يقول:

"...كنَا فيها معًا، ولْنَقُلْ، لِنَسْمعَ معزوفة "بول"
تنقل الألحانَ عَبرَ شَعرِهِ وأنامله:
"ما ألْطفَ لحنَ شوبان هذا! أظنّ روحَه
لا ينبغي أن تُبعثَ إلّا بين الأصدقاء

---

١ - محمد شاهين، **إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب**، ص ١٦

٢ - صلاح عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، ١/ ٦٤

بين صديقين أو ثلاثة، لا يهتمّون بمن عجزوا عن الإحساس بجمال العزف

الّذي ينساب ويناقَش في الغرفة الصحيحة"..."[١]

يحاول إليوت هنا أن يوصِل مشاعر المرأة إلى الشاب من خلال اللحن، ولكن بطريقة خفيّة ورقيقة. وإذا قارنّاه بلحن عبد الصبور وجدنا الفرقَ بينهما كبيرًا، لأنّ تعبيره عن هذا اللحن يكاد يكون مباشرًا، بخلاف تعبير إليوت.

من جهة ثانية، فإنّنا نجد هذا اللحن ينقلب، في قصيدة إليوت، عند الشاب، من لحن رقيق، إلى فوضى ضاع فيها الإيقاع، ليصوّر لنا عدم استجابته لمشاعر المرأة، نتيجة شعوره بالقلق والضياع، وهما صفة الإنسان في الحضارة الحديثة عند إليوت، يقول:

"بين أوتار الكَمانات

ولحنِ الأبواق المكسورةِ القصير

تبدأ الطبلة الصغيرة في رأسي قَرْعَها الفاتر

قرعًا مختلَّ الإيقاع..."[٢]

ومجدّدًا نجد صلاح عبد الصبور يختصر الصراع النفسيّ الّذي يعبّر عنه إليوت بأسطر قليلة، واضحة جدًّا، لا إيحاء فيها:

"بيننا يا جارتي بحرٌ عميقْ

---

١ - T. S. Eliot, **Selected poems**, p. 17

٢ - Ibid, p. 18

بيننا بحرٌ من العجز رهيبٌ وعميقْ
وأنا لستُ بقرصانٍ ولم أركبْ سفينَهْ
بيننا يا جارتي سبعُ صحارى..."[١]

ثمّ نجد إليوت يحاول أن "يجعل العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة متكافئة، لا يهيم فيها أحدهما على وجهه في سبيل حبّ الآخر، وهو بعيد عنه، لا يستطيع أن يصل إليه لسبب أو لآخر... فالفتاة والشاب في قصيدة إليوت مستقلّان عن كلّ ظرف اجتماعيّ."[٢] لكنّ هذا الموقف انتقل إلى عبد الصبور، ليَظهر بطريقة مباشرة. وهنا نلفت، أيضًا، إلى أنّ صلاحًا قد تأثّر بإليوت في القصيدة الّتي نشير إليها، وكذلك في قصيدة "أغنية حبّ إلى ألفرد ج. بروفروك". يقول إليوت في هذه القصيدة:

"لا لستُ الأمير هملت، ولا كانَ في نيّتي أن أكونه."[٣]

ويقول عبد الصبور:

"جارتي: لَسْتُ أميرًا
لا ولَسْتُ الشاهدَ المِمْراحَ في قَصْرِ الأميرْ
سأُريكِ العَجَبَ المعْجِبَ في وَضْحِ النَهارْ
إنّني خاوٍ ومَمْلوءٌ بقَشٍّ وغُبارْ..."[٤]

---

١ - صلاح عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، ١/ ٦٤

٢ - محمد شاهين، **إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب**، ص ١٦

٣ - T. S. Eliot, **Selected poems**, p. 15

٤ - صلاح عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، ١/ ٦٥. ونشير هنا إلى أنّ السطر الأخير الذي ذكرنا ("إنّني خاوٍ ومملوءٌ بقشٍّ وغبارْ") لم يردْ في نسخة **ديوان صلاح عبد الصبور** الذي نشرته دار العودة، ويبدو

والشطر الأخير اقتباس من قصيدة أخرى لإليوت هي "الرجال الجوف" The hollow men، حيث يقول:

"نحن الرجالُ الجوف
نحن الرجالُ الخاوون،
مَمَدَّدِينَ معًا:
رؤوسٌ قد حُشِيَتْ قشًّا. وا أسفاه!"[١]

من جهة ثانية، نلمح تأثيرًا بإليوت وتضميناته في قصيدة "المَلْكُ لك"، حيث يبدو أثر "الرجال الجوف" واضحًا – وقد أشرنا إلى هذا في مكان سابق من هذا الفصل – ولا بأس من أن نوضحه هنا. ففي قصيدة "الملك لك" يستعير عبد الصبور هذه العبارة، وقد وردت مرّتين في "الرجال الجوف"[٢]، وفي سياق مختلف عن السياق الّذي وردت فيه عند عبد الصبور. والعبارة يستعيرها إليوت من وليم شكسبير، على سبيل التضمين، لكنّه يجعل الملك (أو المملكة) "مملكة الغروب" (أو منطقة الغروب) the

---

لي أنّه سقط سهوًا في الطباعة، لأنّ عزّ الدين إسماعيل قد ذكره في كتابه: **الشعر العربيّ المعاصر**، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ط٢، ١٩٧٢، ص ٢٣٤ في شاهد للشاعر أدرجه في أثناء الدراسة. كما ذكر السطرَ نفسه محمد شاهين في كتابه **إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب**، ص ٢٠ في معرض كلامه على تأثّر عبد الصبور بإليوت. وكذلك ذكره أسعد رزوق في خلال كلامه على علاقة إليوت بهذه القصيدة (راجع: أسعد رزوق، **مقال: الناس في بلادي لصلاح عبد الصبور**، شعر، عدد ٣، صيف ١٩٥٧، ص ٩٨)

١ - T. S. Eliot, **Selected poems**, p. 77

٢ - Ibid, p. 80

twilight zone،[١] حيث تسقط الحضارة الغربيّة في الخواء الروحيّ، ويصير البشر فيها جوفًا، بعد أن فقدوا أرواحهم في حياتهم الماديّة، كرجال القشّ الّتي تُحرَق في الاحتفالات.

كذلك نجد عبد الصبور، في قصيدته "الظلّ والصليب"، يتأثّر بـ"الأرض الخراب"، حيث يستعيد صورَ "فليباس" الملاحِ الفينيقيّ الغريق عند إليوت، في التوقيعة الرابعة من القصيدة.[٢] يقول إليوت:

"فليباس الفينيقيّ الميت منذ أسبوعين
نسيَ صراخ النورس العميق وتَماوُجَ البحر العميق
والربحَ والخسارة.
تيّار تحت سطح البحر
التقط عظامَه بهَمْس. وبارتفاعه وهبوطه
مرّ على مراحلِ هرَمِهِ وشبابه
داخلاً الدوّامّة.
أُمَمِيًّا أو يهوديًّا
أنتَ، يا مَنْ يُدير الدفّةَ وينظرُ باتّجاه الريح،
تأمّل فليباس الّذي كانَ ذاتَ يومٍ وسيمًا وطويلًا مثلك."[٣]

---

١ - Ibid, p. 78

٢ - محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر العربيّ المعاصر**، القاهرة: دار المعارف، ط٢، ١٩٧٨، ص ٢٨٤ – ٢٨٥

٣ - T. S. Eliot, **Selected poems**, p. 63

ويرتبط هذا الملّاح الغريق بأدونيس، حبيب عشتروت إلهة الخصب، الّذي يُلقى في الماء، خلال احتفالات الخصب الربيعيّة بمدينة بيبلوس القديمة. لكنّ فلياس هذا لا يتحقّق له الانبعاث، بل إنّ عظامه تتفكّك، وتُرمى في "الدوّامّة". ثمّ يربط إليوت مصيره بمصير الناس (في الحضارة الأوروبيّة)، من خلال قوله: "أمَمِيًّا أو يهوديًّا". وقد ظلّ تعبيره مُرَمّزًا، ومضمّنًا في النصّ، من غير أن يصرّح بفكرته.[١]

وبالعودة إلى قصيدة عبد الصبور، نجده يقول على لسان "إنسان هذا العصر والأوان"،[٢] بكلام مباشر:

"أنا رَجِعْتُ مِنْ بحارِ الفِكْرِ دُونَ فِكْرْ
قابَلَني الفِكْرُ، وَلَكنِّي رَجِعْتُ دُونَ فِكْرْ
أنا رَجِعْتُ من بِحارِ الموتِ دُونَ مَوْتْ
حِينَ أتاني الموْتُ لمْ يجدْ لَدَيَّ ما يُمِيتُهُ،
وعُدْتُ دونَ مَوْتْ..."

---

١ – هذا الملاح الفينيقيّ الغريق (فلياس) يمثّل، كما جاء في بعض الدراسات عن إليوت، جان فردينال، صديق الشاعر الحميم الذي تعرّف إليه في فرنسا خلال دراسته بالسوربون، وكان يَدْرُس الطبّ، ويحب الشعر ويكتبه. وقد التحق، خلال الحرب العالميّة الأولى، بالجيش الفرنسيّ، واشترك في الإنزال البحريّ الفاشل الذي قامت به قوات الحلفاء (في ٢٤ نيسان ١٩١٥) في غاليبولي التركيّة بالدردنيل، والذي هلك فيه عدد كبير من جنودهم، وكان جان فردينال واحدًا منهم، امتزجت دماؤه مع باقي الشهداء بمياه الدردنيل. وكان موت هذا الصديق أحد الحوافز التي دفعت إليوت إلى كتابة قصيدته.

٢ – صلاح عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، ١/ ١٤٩

وهذه هي الفكرة الّتي يريد إليوت أن يشير إليها، ولكنّه لم يصرّح بها، بعكس عبد الصبور الّذي تناولها، ثمّ فسّرها كثيرًا، وأحيانًا بشكل نثريّ وَعْظِيّ، في الأسطُر اللاحقة.[١] ثمّ يستعيد صورة الملّاح الغريق، مجدّدًا، في القسم الثالث من القصيدة، حيث يقول:

"ملّاحُنا هَوَى إلى قَاعِ السَفينِ، واسْتَكانْ
وجَاشَ بالبُكا بِلا دَمْعٍ... بلا لِسانْ
ملّاحُنا ماتَ قُبَيْلَ الموْتِ، حِينَ وَدَّعَ الأصْحابَ
والأحْبابَ والزمانْ والمكانْ...
عادَتْ إلى قُمْقُمِها حَياتُهُ، وانكَمَشَتْ أعضاؤُهُ، وَمالْ
وَمَدَّ جسمُهُ على خَطّ الزوَالْ."[٢]

وهي صورة تشبه، بوضوح، صورة الملاح الغريق في التوقيعة الرابعة من "الأرض الخراب". ونلفت أيضًا إلى أنّ إليوت، في "الأرض الخراب"، قد

---

١ - يقول:

"أنا الذي أحيا بلا أبعادْ
أنا الذي أحيا بلا آمادْ
أنا الذي أحيا بلا أمجادْ
أنا الذي أحيا بلا ظلٍّ... بلا صليبْ
ألظلُّ لصٌّ يسرقُ السعادَهْ
ومَنْ يَعِشْ بظِلِّهِ يمشي (كذا) إلى الصلِيبِ، في نهايَةِ الطريقْ
يَصلُبُهُ حُزْنُهُ، تُسْمَلُ عَيناهُ بلا بَريقْ..." (صلاح عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، ١/ ١٤٩)

٢ - المصدر نفسه، ١/ ١٥٢

ذكر "الملّاحَ الفينيقيّ الغريق"، للمرّة الأولى، في التوقيعة الأولى، عندما تفتح البصّارة أوراق التارو، وكرّر الكلام عليه في التوقيعة الرابعة التي خصّصها له. ونرى أنّ عبد الصبور فعل مثل هذا، فكرّر الكلام على ملّاحه الغريق.

وإذا أكملنا قراءة النصّ وجدنا صور "فليباس" المأخوذة من توقيعة إليوت متناثرةً في القصيدة، حين يهوي الملاح "نحو القاع"،[١] و"يموتُ قبلَ أن يصارعَ التيار"،[٢] وهذا يذكّرنا بدوّامّة إليوت حيث يمرّ هذا الملّاح، في ارتفاعه وهبوطه، على مراحل هرمه وشبابه.

من الواضح أنّ هذه الصور مستوحاة من نصّ إليوت الّذي عرضنا له، ولكن من غير أن تحمل التضمينات الهائلة الّتي حمّلها إليوت توقيعتَه المذكورة.[٣]

**٣ – خاتمة**: لقد كان لـ ت. س. إليوت أثر كبير في الشعر العربيّ المعاصر، في مرحلة انتشار مجلّة "شعر" – ولا سيّما في قصيدته الكبيرة "الأرض الخراب" –. وإذا دلّ هذا على شيء، فهو يدلّ على انتشار أساليبَ وتقنياتٍ جديدةٍ في قصيدتنا العربيّة، كالمنحى الأسطوريّ الّذي لم يكدْ

---

١ - يقول: "حين هَوَتْ حَياتُهُ بجسمِهَ الضئيلِ نَحوَ القاعْ." (المصدر نفسه، ١/ ١٥٣) ويقول إليوت: "تيّار تحت سطح البحر التقط عظامه بهمس..."

٢ - الموضع نفسه

٣ - يمكن الرجوع إلى تحليل هذه التوقيعة في: ديزيره سقال، **الأرض الخراب والشعر العربيّ الحديث**، ص ٣٨ وما بعدها.

يُعْـرَف في القصـيدة العربيّـة بـل المرحلـة المـذكورة،[١] وكاسـتعمال أنمـاط التوقيعات، والتضمين، والتركيز على مسألة اللغة الشعريّة كما أشرنا، وما إلى ذلك من أمور.

١ – على الرغم من أنّ الأساطير قد ظهرت في بعض القصائد السابقة، كما في بعض شعر أحمد شوقي مثلا، والعقاد، إلاّ أنّ الأسطورة لم تشكّل جزءًا من نموّ القصيدة العضويّ، بمعنى أنّها ظلّت كساءً خارجيًّا لها، لا يدخل في نسيجها الفكريّ، ولا تتحوّل حالاتِ شعوريّةً. لقد توقفت عند كونها مجرّد أداة استحضار للتاريخ، وتزيين للصورة.

## الأنموذج الثاني:
## تأثير "الأرض الخراب" في قصيدتي "أنشودة المطر" و"من رؤيا فوكاي" لبدر شاكر السيّاب

**١ – مقدّمة:** أحدث بدر شاكر السيّاب خضّة مهمّة في الشعر العربيّ، في أيّامه، على الرغم من عمره القصير (١٩٢٤ – ١٩٦٤)، وعمل، هو وسواه، على ترسيخ شكل جديد للقصيدة العربيّة. وقد استلهَم بعض هذا الشكل الجديد، أو أكثره، من التأثيرات الغربيّة الّتي تحصّلت له بفعل اطّلاعه على الشعر الإنكليزيّ الحديث، ولا سيّما نتاج شاعرين منه: توماس ستيرنز إليوت، وإيديث سيتويل.

**٢ – تلمّس صحّة التأثّر والتأثير بين إليوت والسيّاب:** السيّاب شاعر عراقيّ، من مواليد عام ١٩٢٦ بقرية جيكور العراقيّة. وقد درس الأدب الإنكليزيّ في المرحلة الأولى، لذلك يمكن أن تكون دراسته هذه قد جعلته يطّلع على نتاج ت. س. إليوت T. S. Eliot بلغته، لأنّ السيّاب كان يعرف الإنكليزيّة.

يقول عيسى بلّاطة في حياة السيّاب: "كان أفق جديد قد بدأ يتفتّح له، وكان بدر يريد أن يجعله جزءًا من مجال رؤيته، فلم يعد يُرى في أوقات فراغه مع أبي تمام والبحتريّ والمتنبّي ولكن مع مسرحيّات شكسبير ودواوين الرومنتكيين وخاصّة وردزورث وبايرون وشلي وكيتس. وقد وجدتُ بين أوراقه

غير المنشورة أربع قصائد تاريخها ١٩٤٤ مهداة إلى "روح شاعر الطبيعة وردزورث"، وواحدة إلى "روح الشاعر وردزورث"."[١] ويعني هذا أنّ السيّاب كان مطّلعًا على الشعر الإنكليزيّ، سواء أقرأه بالعربيّة أم بالإنكليزيّة، وقد أُثبت اطّلاعه على شعر كلّ من وردزورث Wordsworth، وشكسبير Shakespeare، ولورد بايرون Lord Byron، وبيرسي شيلي Percy Shelley وجون كيتس John Keats. فهل يمكن إثبات اطّلاعه على شعر إليوت؟

يقول عيسى بلّاطة في هذا الموضوع أيضًا: "وكان بدر في أواخر ١٩٥٤ قد قرأ في مجلة بغداديّة ترجمة لفصلين من كتاب "الغصن الذهبيّ" للسير جيمس فريزير عن أسطورة أدونيس، وكان قد نقل هذين الفصلين إلى العربيّة صديقه الفلسطينيّ الجديد جبرا إبراهيم جبرا. فوجد بدر في هذه الأسطورة وسيلة رمزيّة للتعبير عن إيمانه بانتصار الحياة على الموت من خلال البطل الضحيّة. وأصبح استعمال بدر لهذه الأسطورة يزداد مع السنين..."[٢]

ولكنّنا نجد محمد شاهين يقول: "من خلال قراءة متأنّية للأرض الخراب وأنشودة المطر نجد أنّ السيّاب استعان بواسطة (كذا) العقد، الّذي يكون الجزء الآخر من القصيدة: "ماذا يقول الرعد"..."[٣] ومهما يكن من

---

١ – عيسى بلاطة، **بدر شاكر السياب**، بيروت: دار النهار، ١٩٧١، ص ٣٨

٢ – المرجع نفسه، ص ٨١

٣ – محمد شاهين، **إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب**، ص ٢٢

أمر فالّذي فعله السيّاب أنّه وجد في الجزء مصدرًا رئيسيًّا (كذا) أوحى له (كذا) بأنشودته، وكان السيّاب قرأ القصيدة..."[١] فالباحث يؤكّد على العلاقة الّتي تربط بين السيّاب وإليوت مباشرة، لا من خلال قراءته لجبرا إبراهيم جبرا وحسب، كما يبدو لنا من كلام الباحث الأوّل عيسى بلاّطة. ولكن هل في شعر السيّاب ما يثبت أنّه قرأ قصيدة "الأرض الخراب" The Waste Land؟

يقول السيّاب في إحدى قصائده المبكّرة، وعنوانها "إلى حسناء القصر"، وقد وردت في ديوانه الثاني "أساطير":

فَلْتُنبتِ "الأرضُ الخرابُ" على سنا النجمِ الحزينْ
صِبّارَها، إنّا سنملأُ عالمَ الغدِ ياسَمينْ.[٢]

ويقول معلِّقًا في حاشية الصفحة على "الأرض الخراب": "عنوان قصيدة للشاعر الإنكليزيّ الرجعيّ ت. س. إليوت."[٣]

ويقول السيّاب في قصيدة "من رؤيا فوكاي":

أبوكِ رائدُ المحيطِ نام في القرارْ
من مقلتيه لؤلؤٌ يبيعه التُجارْ..."[٤]

---

١ - المرجع نفسه، ص ٢٣

٢ - لم يثبت بدر هذه القصيدة في الطبعات اللاحقة لديوانه، وهي غائبة عن المجموعة الكاملة.

٣ - علي البطل، **شبح قايين بين إيدث سيتول وبدر شاكر السياب**، بيروت: دار الأندلس، ط١، ١٩٨٤، ص ٧٢

٤ - بدر شاكر السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، بيروت: دار العودة، ١٩٧١، ١/ ٣٥٦

ثمّ يعلق في هامش الصفحة نفسها على هذا قائلًا: "شكسبير – العاصفة: أغنية أريل – روح الهواء الّذي سخّره "بروسبيرو" الساحر – لفرديناند: "على عمق أذرعة خمس ينام أبوك في قرارة البحر، لقد أصبحت عيناه لؤلؤتين... اسمع ها هو الناقوس ينعاه. وقد اتّخذه إليوت في قصيدته الكبرى "الأرض الخراب" رمزًا عن (كذا) "الحياة من خلال الموت"..."[١]، وهذا دليل على أنّ السيّاب قد قرأ قصيدة "الأرض الخراب"، فاطّلع عليها بلغتها الأصليّة.

ولا نجد هذا الأمر غريبًا، لأنّنا نعرف أنّ السيّاب قد عرّب قصيدة لعزرا باوند Ezra Pound، وهو أستاذ إليوت، والشخص الّذي أهداه إليوت قصيدة "الأرض الخراب"، وصحّحها له –، ويقول محمد شاهين في تعريبه هذا: "ويبيّن الكاتب أنّ السيّاب قد تفوّق على غيره من العرب كثيرًا في ترجمة باوند حيث استطاع فعلًا أن يلتقط الإيقاع الشعريّ المطلوب في الأصل."[٢] كلّ هذا يظهر لنا العلاقة الأكيدة بين الشاعرين، ما يعني أنّ الدراسة المقارنة صالحة للموضوع.[٣]

## ٣ – الدراسة المقارنة/ تأثّر السيّاب بقصيدة "الأرض الخراب" في قصيدة "أنشودة المطر":

---

١ – الموضع نفسه.

٢ – محمد شاهين، **إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب**، ص ٤٩

٣ – نلفت في هذا المجال إلى أنّ السيّاب لم يتأثّر بإليوت فقط في ديوان "أنشودة المطر" خصوصًا، بل تأثر أيضًا بإيديث سيتويل، ويظهر تأثّره بهما معًا في عدد من القصائد، وعلى رأسها "أنشودة المطر"، و"من رؤيا فوكاي".

أ – قصيدة "الأرض الخراب": تُعدّ قصيدة "الأرض الخراب" للشاعر الإنكليزيّ ت. س. إليوت إحدى قمم أعماله الشعريّة، من جهة، وعملًا من أهمّ الأعمال الشعريّة الّتي عرفها الغرب، في القرن العشرين. وقد نشرها الشاعر عام ١٩٢٢ في مجلة "المعيار" Criterium الّتي كان يرئس تحريرها.

والقصيدة مستوحاة من كتاب جيسّي ويستن Jessie Weston "من الطقس إلى الرومانس" From Ritual to Romance حيث تكلّمت على أسطورة الكأس المقدّسة holy grail، ومفادها أنّ كأس العشاء السريّ للمسيح قد اختفت، لأنّ حراسها لم يكونوا أطهارًا، فحلّت اللعنة بالأرض، وانحبست عنها المياه، وأصيب الملك بالعقم، وصار لزامًا على أحد فرسان الطاولة المستديرة (ويدعى بارسيفال Parsival) أن يقوم برحلة إلى الكنيسة الخطرة، حيث يجب أن يثبت أمام إغراءات الشيطان، محافظًا على نقاء نفسه، لتظهر له الكأس، فيعود بها إلى الأرض، ويرفع اللعنة عنها.

واستعمل إليوت هذا الرمز بطريقته الخاصّة، وبشكل تناصّ، لينقل مشكلة الحضارة المعاصرة في أوروبا، إذ إنه آمن بأنّ هذه الحضارة هي في طريقها إلى الموت، لأنّها ابتعدت عن الإيمان وفقدته، ولا خلاص لها إلّا بالعودة إليه.

وقد استعمل إليوت تقنيّاتٍ ثلاثًا، أساسيّةً، خاصّة:

١ – الأولى تقنيّة المدرسة التصويريّة الّتي تشبه المدرسة الرمزيّة، ولكنها تركّز على الصور، معتمدة مبدأ "البديل الموضوعيّ"، وذلك أنّ هذه الصور/ اللوحات هي البديل الموضوعيّ للمشاعر المتلاحقة الّتي ينقلها

الشاعر. وتصير القصيدة أحيانًا لوحاتٍ عديدة، تبدو، للوهلة الأولى، منفصلة عن بعضها، غير أنّ القراءة المتأمّلة تُظهر أنّ ثمّة خيطًا رهيفًا يربطها ببعضها. وتداعيات الصور المذكورة في لوحات التوقيعة تنقل إلى القارئ الإحساس بالفكرة التي يريد الشاعر أن ينقلها.

٢ – والثانية تقنيّة الأسطورة، حيث عمد إلى استعمال الأساطير رموزًا في نصّه. وفي هذا المجال، أشار إليوت نفسه، في بعض هوامش قصيدته، إلى أنّه تأثّر بالسير جيمس فرايزر Sir James Frazer، في كتابه "الغصن الذهبيّ" The golden bough – وهو مجلّد ضخم، يتناول فيه أساطير الشعوب القديمة، وخصوصًا أساطير الخصب عند القدماء، وأبرزها أسطورة أدونيس وتمّوز –. وقد ضمّن إليوت قصيدته باستمرار هذا الرمز الحيويّ، وأظهره بأشكال مختلفة، بانيًا عليها مسألة الخصب.

٣ – والثالثة تقنيّة التضمين، حيث ضمّن قصيدته حشدًا هائلًا من التراث الأوروبيّ خصوصًا، وغير الأوروبيّ عمومًا، معتبرًا أنّ على الشاعر أن يشعر بحضور تراثه عبر التاريخ، من باندار Pindar حتّى اليوم، وهو يكتب قصيدته. ومن تضمينات إليوت أيضًا اللغاتُ الأجنبيّة، حيث استعمل النماذج الأدبيّة (وأحيانًا غير الأدبيّة) بلغاتها الأجنبيّة، فجاءت القصيدة تحتوي على ثمّاني لغات: الإنكليزيّة، والفرنسيّة، والألمانيّة، واليونانيّة، واللاتينيّة، والروسيّة، والإيطاليّة، والسنسكريتيّة (الهنديّة القديمة)، ليصير

النصّ بالغ الصعوبة، ولا يمكن فهمه من غير الحواشي الّتي وضعها إليوت نفسه، في آخر القصيدة، ويبلغ حجمها ثلث العمل تقريبًا.

وتتألّف القصيدة من خمس توقيعات: ١ – دفن الموتى The burial of the dead – ٢ – ولعبة شطرنج A game of chess – ٣ – وعِظة النار The fire sermon – ٤ – والموت بالماء Death by water – ٥ – وما قال الرعد What the thunder said. والقصيدة تتكامل في توقيعاتها (الّتي تبدو كلّ توقيعة منها، للوهلة الأولى، قصيدة مستقلّة عن الأخرى)، لتنقل الحسّ المأسويّ الّذي يطبع إليوت، حين ينقل صورة الحضارة الأوروبيّة المعاصرة.

والفكرة الأساسيّة هنا هي أنّ إليوت ينعى حضارة ما بعد الحرب العالميّة الأولى، معتبرًا أنّ المجتمع الغربيّ قد فقد الروح، فتقطّعت العلاقات بين الناس، وصار المجتمع قائمًا على العلاقات المنفعيّة، وتحوّل الإنسان إلى آلة، مجرّدة من المشاعر. والخصب الّذي يتكلّم عليه إليوت هنا هو الخصب الروحيّ بامتياز، لأنّ حياة الإنسان، بغيابه، صارت في حال عقم، وصار الغرب أرضًا خرابًا، أشبه بالصحراء الّتي تسمع صوت المطر، ولكنّه لا يهطل عليها.

ويستعين إليوت بأساطير الخصب الّتي نهلها من كتاب فريزر المشار إليه ("الغصن الذهبيّ")، وخصوصًا القسم الّذي يتناول فيه أسطورة أدونيس أو تمّوز، وهذا تحديدًا هو القسم الّذي عرّبه جبرا إبراهيم جبرا ونشره، واطّلع السيّاب عليه.

ويبقى عنصر المطر في قصيدة "الأرض الخراب" أساسيًّا، لأنّ انحباسه عن الأرض هو الّذي يصيبها بالعقم؛ والتوقيعة الخامسة هي الّتي تعكس مشهد المطر المنحبس، وفيه يحشد إليوت عددًا من الرموز الدينيّة المسيحيّة، وغير الدينيّة، ويستحضر رحلة المسيح إلى عمّاوس، كما يستحضر "الأوبانيشاد" الهنديّة Upanishad، وهي مجموعة ترانيم دينيّة سنسكريتيّة بوذيّة.

وفي القصيدة أيضًا يركّز إليوت على رمز الماء ودورته الحياتيّة، رابطًا بينها وبين دورة الحضارة في المجتمع الأوروبيّ، فيرى أنّ رحلة الماء تكون من الغيم، إلى المطر، إلى النهر، فالبحر، ودورة الحضارة الأوروبيّة تقوم على أربع مراحل أيضًا، هي: القرون الوسطى، فالنهضة، فالقرن الثامن عشر (الثورة الصناعيّة)، فالقرن العشرون (وهو عصر انحطاط الحضارة واحتضارها عند إليوت)، وهي فكرة الحركة الحضاريّة الأوروبيّة الّتي نجدها نفسها تقريبًا عند عالم الاجتماع الألمانيّ أزواید شبنغلر Oswald Spengler.

وبطل القصيدة شخصيّة أسطوريّة يونانيّة، هي تايرزياس Tiresias (يظهر في التوقيعة الثالثة من القصيدة)، وهو رجل – امرأة (أي رجل هو، في آن، ذكر وأنثى)، قيل إنّ "جوبيتر" سلبه القدرة على الرؤية انتقامًا منه، فأعطته "فينوس" المقدرة على رؤية المستقبل، فهو بذلك عرّاف. وتايرزياس يمثّل الذكور والإناث، وبذلك كلّ الجنس البشريّ.[١] ومع أنّ إليوت يجعله الشخصيّة الرئيسة، فهو في القصيدة مجرّد شاهد على ما يحصل، ولا يتدخّل

١- T. S. Eliot, **Selected poems**, p. 70

في الأحداث، فكأنّ إليوت يريد أن يقول لنا إنّ الإنسان في الغرب شاهد على التحوّلات الخطيرة الّتي تسحب حضارته نحو الموت، ولا يتدخّل ليفعل شيئًا، وبهذا فهو يساعد على انهيارها.

والبعد الروحيّ ظاهر في القصيدة، بمعنى أنّ هدفها الأخير هو الدعوة إلى عودة الإنسان إلى أعماقه الروحيّة لمواجهة طغيان الحضارة الماديّة، هذه الحضارة الّتي حوّلته إلى آلة خالية من المشاعر الحقيقيّة (يصوّر هذا خصوصًا في التوقيعة الثالثة).

ب – السيّاب وتأثّره بـ"الأرض الخراب": بالعودة إلى ديوان "أنشودة المطر" للسياب، نجد تأثير إليوت فيه في أمرين اثنين:

١ – الأول: منهجيّة التضمين، ولا سيّما التضمين الأسطوريّ منه.

٢ – موضوع القصيدة نفسه، وبعض الرموز الّتي وردت فيها، وخصوصًا رمزي تمّوز وعشتار، وبالتالي رموز الخصب.

ويمكننا اعتبار قصيدة "أنشودة المطر" أكثر قصائد الديوان تأثّرا بقصيدة إليوت المذكورة. ولعلّ التوقيعة الخامسة من "الأرض الخراب" ("ما قال الرعد") هي أكثر التوقيعات تأثيرًا في السيّاب، ولكنْ من غير أن تكون التوقيعات الأخرى بعيدة عن التأثير فيه، في مواقع منها. وهنا نلفت إلى أنّ عددًا من النقّاد زعم أنّ السيّاب قد تأثّر في هذه القصيدة بقصيدة للشاعرة الإنكليزيّة إيديث سيتويل Edith Sitwell، وعنوانها "لا يزال المطر يهطل" Still Falls the Rain، إلا أنّنا لا نظنّه متأثّرًا بهذه القصيدة لأنّ

مضمونها، والأبعاد المسيحيّة العميقة الّتي فيها، والسوداويّة المطبقة الّتي عرفتها، تختلف عمّا في قصيدة السيّاب اختلافًا جوهريًّا؛ أمّا العنوان المشترك فمردّه إلى أنّ السيّابَ قد تأثّربتقنية سيتويل في قصيدتها، لأنّها تكرّر فيها عبراة "لا يزال المطر يتساقط"، وهذا ما نجد السيّاب يفعله في "أنشودة المطر". لذلك نقول إنّه متأثّر بالتقنية فقط، لا بمضمون القصيدة فعلًا.

وفي دراسة مقارنة لارتباط قصيدة السيّاب بـ"الارض الخراب"، يمكننا أن نلاحظ أنّه لم يتأثّر بكامل التوقيعة الخامسة، بل كان تأثّره بالقسم الأوّل منها خصوصًا. وهذا تعريب للقسم المذكور:

"بعد أن علا نور البطاريّاتِ الأوجهَ المتعرّقةَ،
بعد أن خيّم الموت الجليديّ على الحدائق،
بعد أهوال الموت في الأماكن الحجريّة
والصراخ والنحيب
والسجن والقصر،
وهزيم رعد الربيع فوق الجبال البعيدة،
هوَ "الّذي كان حيًّا... مَيتٌ الآن"
نحن "الّذين كنا أحياء متنا الآن"
بصبر قليل.

لا ماء هنا، بل صخر فقط
صخر ولا ماء، والطريق الرمليّة

الطريق الرمليّة الّتي تتلوّى صعُدًا بين الجبال،
وهي جبال صخر بلا ماء،
لو كان هناك ماء لتوقّفنا وشربنا،
فالعرق جافّ والأقدام في الرمل.
لو كان ثمّة ماء بين الصخر
تلك الأسنان النَخِرة لفم الجبل الميت الّتي لا تستطيع حتّى أن تبصق.
هنا لا يستطيع المرء الوقوف أو الرقاد أو الجلوس،
حتّى الصمت غير موجود في الجبال،
بل رعد جافّ، خالٍ من المطر.
حتّى العزلة لا وجود لها في الجبال،
بل وجوه متجهّمة تزدري وتزمجر
في أبواب منازل طينيّة متصدّعة.
لو كان ثمّة ماء ولا صخر،
لو كان ثمّة صخر وماء أيضًا،
ماء...
نبع...
بركة بين الجبال،
لو كان ثمّة صوتُ الماء فقط
لا الزيز

وغناء الحشائش الجافّة
حيث العصفور الناسك يغنّي فوق أشجار الصنوبر
تويت تويت تويت...
لكن ليس ثمّة ماء."[١]

نجد في هذا القسم من التوقيعة مسألة انحباس المطر، وبوار الأرض، بفعل اللعنة الّتي حلّت بالأرض الخراب، وهي المسألة المحوريّة في قصيدة "أنشودة المطر" للسيّاب. فالموضوع مستوحًى من هنا، لكنّ التفريع والمعالجة مختلفان، وكذلك طبيعة الكتابة الشعريّة؛ فـ"أنشودة المطر" لا تحتوي على التعقيد والصعوبة الرمزيّة الّتي في "الأرض الخراب"، ولا على كثافة التضمينات التراثيّة الّتي نجدها في قصيدة إليوت.

ونقاط الالتقاء بين القصيدتين تمتدّ، كما سبق أن ذكرنا، إلى أبعد من التوقيعة الخامسة، ولا تتوقّف عندها. فرمزا تمّوز وعشتار اللذان نعثر عليهما في القصيدتين منتشران في "الأرض الخراب" في التوقيعات، وهذا ما سنبيّنه.

يبدأ إليوت قصيدته بالمقطع الآتي: "نيسان أقسى الشهور..."[٢] واللافت هو غرابة هذه البداية، لأنّ نيسان عادة يكون من أجمل الشهور، بعد الأشهر القاسية الشتائيّة. ولكنّ تسويغ هذا يتّضح لنا لاحقًا، بعد أن يذكر إليوت سبب ما يقول:

---

١ - Ibid, p. 64 - 65

٢ - Ibid, p. 51

"...يُخرِج
ٱللَيلَكَ من الأرض الموات، يمزج
الذكرى بالرغبة، يحرّك
خامل الجذور بمطر الربيع."(١)

وهكذا نعرف أنّ قسوة هذا الشهر مردّها إلى كونه يحيي الذكريات والرغبات، وبعضها يكون ممزوجًا بالحزن. وهي معاناة تتكرّر في كلّ سنة، عندما يعود هذا الفصل، ويبدأ الربيع معه. ومعنى هذا أنّ إليوت قد قلب الاستعداد الرومنطيقيّ المتعلق بشهر نيسان عند الناس.(٢) ونجد مثل هذا في بعض مقاطع "أنشودة المطر" للسيّاب، حيث يقول:

"أتعلمين أيّ حزن يبعث المطرْ
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمرْ،
وكيف يشعر الوحيدُ فيه بالضياعْ
بلا انتهاءٍ، كالدم المراقِ، كالجياعْ
كالحبّ، كالأطفال، كالموتى... هو المطرْ."(٣)

---

١ - Loc. Cit.

٢ - يبدو أنّ إليوت، هنا، يستعيد ذكرى موت صديقه جان فردينال الذي استشهد عام ١٩١٥، خلال إنزال الحلفاء الفاشل بغاليبولي التركية، على خليج الدردنيل. ومردّ هذا إلى حالته النفسيّة التي عرفها عندما كان يكتب "الأرض الخراب"، ويستذكر موت صديقه. (أغاب الفَيّا، **مقال: مفتاح الارض الخراب**، موقع: سودانيز أون لاين، ٢٩ – ٦ – ٢٠٠٣ http://sudaneseonline.com/cgi-bin/sdb/2bb.cgi?seq=print&board=19&msg=1189241193&rn=)

٣ - بدر شاكر السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ١/ ٤٧٦

فنحن نعرف أنّ المطر، عند الشرّقيّين، ولا سيّما عند الّذين يعيشون في بلد تمتدّ فيه الصحراء، يمثّل الخير والبركة، ولكنّه يصير هنا باعثًا على الحزن والألم، لأنّه يمثّل له مطرًا عقيمًا، لا يخصب الأرض – والمطر رمز للثورة في القصيدة – ويسفك الطاغيةُ خلاله دمَ الأبرياء، وهو ينقل دورة حياة كاملة (الحبّ = الزواج/ الأطفال = الولادة/ الموتى = نهاية العمر). وإن يكن التأثير غير ظاهر في مستهلّ الأمر، ولكنّه موجود بلا شكّ. من جهة أخرى، فإنّ عودة المطر تبعث الذكريات، بكلّ ما فيها من ألم وحزن دفينين، وهنا يلتقي مع أصل الرمز المذكور عند إليوت.

من جهة ثالثة يمكننا أن نقول هنا إنّ السيّاب يحاول أن يظهر أنّ البعث ومخاضه هما أقسى من الموت، وأنّ معاناته مريرة، لأنّه لا يأتي بسهولة.

كما نجد السيّاب يفتتح قصيدته بتصوير المرأة: "عيناكِ غابتا نخيل ساعة السحر..."[١] وهذه المرأة ترتبط بالطبيعة ("عيناكِ حين تبسمان تورق الكروم")،[٢] وتمثّل حياة الطبيعة، فيربطها بعشتار. ومن المعروف أنّ عشتار كانت حبيبة أدونيس في الأسطورة، وكانت أيضًا أمّه، ما نجده ظاهرًا في المقطعين اللاحقين، لأنّ السيّاب يتكلّم على "نشوة الطفل إذا خاف من القمر"، ثمّ على نفسه حين كان طفلًا وماتت أمه (في المقطع الثالث)، وينتظر انبعاثها (وهنا يربطها بعشتار). وبذلك يكمل العلاقة بين الأمّ

---

١ - المصدر نفسه، ١/ ٤٧٤

٢ - الموضع نفسه.

وابنها، وبين رمزي الخصب المحوريّين في القصيدة: تمّوز وعشتار، وهما رمزان أساسيّان في "الأرض الخراب" أيضًا.

من جهة ثانية، فإنّ القمر الّذي راح ينأى عن الشرّفتين، في مستهلّ القصيدة، لا يختلف عن المطر الّذي راح ينأى عن الأرض، ليحلّ محلّه المطر العقيم السلبيّ الّذي ينتشر في الحركة الأولى من القصيدة (أي من السطر ١ حتّى السطر ٥٢)، وهو يتحوّل إلى مطر حقيقيّ في نهاية القصيدة ("ويهطل المطر"). والصراع الّذي يظهر، بين المقطعين الأوّل والثاني (الّذي يبدأ بالسطر ٧)، يتمثّل في صورة الأرض الّتي يخصبها المطر ("عيناكِ حين تبسمان تورق الكروم...")، وصورة البحر الحزين الممتدّ (وهو بحر الحياة) وفيه الموت والميلاد ("والموت والميلاد والظلام والضياء")،[١] هذا البحر الّذي يوقظ الحزن في قلب الطفل (والطفل، كما رأينا، يرتبط بأدونيس).

كذلك نجد صدى التوقيعة الرابعة من "الأرض الخراب" في قصيدة "أنشودة المطر". فهذه التوقيعة تتكلّم على "الملاح الفينيقيّ الغريق" الّذي يدعى "فليباس" Phlebas، وهي توقيعة قصيرة جدًّا، جاء فيها:

"فليباس البحّار الفينيقيّ الميت منذ أسبوعين،
نسي صراخ النورس، وتماوج البحر العميق،
والربح والخسارة.
تيّار تحت سطح الماء
التقط عظامه هامسًا. وبارتفاعه وهبوطه

١ - المصدر نفسه، ١/ ٤٧٥

مرّ على مراحل هرمه وشبابه
داخلاً الدوّامّة.
أُمَمِيًّا أو يهوديًّا
أنتَ يا مَن يدير الدفّة وينظر باتجاه الريح
تأمّل "فليباس" الّذي كان ذات يوم وسيمًا وطويلاً مثلك."[١]

و"فليباس" هذا الّذي يتكلّم إليوت عليه يرتبط بأدونيس، إله بيبلوس وقبرص القديمتين؛ ففي خلال احتفالاتهم بعيده، كانوا يحملون تمثاله، محاطًا ببواكير الفواكه،[٢] ويلقون به في الماء،[٣] فهو "ابن المياه العميقة"،[٤] كما دعاه بعضهم. وهذا العمل الطقسيّ يسبق انبعاث الإله في الأسطورة،[٥] ما يعني أنّ غرق الإله هو ضرب من ضروب الولادة، وعودة إلى ماء الرحم. وقد استعمل السيّاب هذه الصورة في سياق آخر، فقال:

"أصيح بالخليج: "يا خليجْ...
يا واهبَ اللؤلؤِ والمحارِ والردى!"
فيرجع الصدى
كأنّه النشيجْ:
"يا خليجْ

---

١ - T. S. Eliot, **Selected poems**, P. 63

٢ - James Frazer, **The golden bough**, www.forgottenbooks.org, 2008, p. 345

٣ - ريتا عوض، **أسطورة الموت الانبعاث في الشعر العربيّ الحديث**، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٨، ص ٤٣

٤ - المرجع نفسه، ص ٤٢

٥ - James Frazer, **The golden bough**, p. 345

يا واهبَ المحار والردى."
وينثر الخليج من هباته الكِثارْ
على الرمال رغوة الأجاج والمحارْ
وما تبقّى من حطام بائس غريقْ
من المهاجرين ظلّ يشرب الردى
من لجّة الخليجِ والقرارْ..."[١]

فالمهاجر الغريق يشبه الإله الغريق (يمثّله "فليباس الفينيقيّ") الّذي نجده في توقيعة إليوت، وارتباط كِلا الرمزين بالانبعاث حتميّ، وتعطّله واضح عند السيّاب، كما أنه معطّل عند إليوت. ولكنّ الفرق في مستوى هذا الانبعاث: فعند السيّاب هو انبعاث على مستوى الوطن، في حين أنّه، عند إليوت، على مستوى الحضارة الغربيّة كلّها. أفق الرمز مختلف، ولكنّ الرمز بحدّ ذاته مشترك.

ومثل هذا، نجد في توقيعة إليوت الخامسة صوت الرعد يتردّد في آخرها، ولكنّ صوته ينقل العِبَر الإنسانيّة الثلاث الّتي يريد إليوت أن يقولها، وهي مأخوذة من الأوبانيشاد الهنديّة، باللغة السنسكريتيه: أعطوا Datta، تعاطفوا Dayadhvan، سَيطِروا Damyata. وهي الأصوات الوحيدة الّتي نجدها في القصيدة مرتبطة بالمطر (التوقيعة الخامسة). هذه الأصوات تحوّلت مع السيّاب إلى أصوات متكرّرة، تنمّ عن صوت المطر العقيم المتكرّر في القصيدة (مطرْ... مطرْ... مطرْ...)، وكأنه لازمة لها،

---

١ - بدر شاكر السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ١/ ٤٨٠ - ٤٨١

ولهذا السبب أسماها "أنشودة المطر"، وقد أخذ هذا عن قصيدة إيديث سيتويل التي سبقت الإشارة إليها.

من جهة أخرى، نجد السيّاب متأثّرًا جدًّا بتقنيّة إليوت الأساسيّة في "الأرض الخراب"، وهي التضمين. فالقصيدة تحتوي تضمينًا أسطوريًّا أساسيًّا، لأنّها تقوم على رمزين أسطوريّين محوريّين، هما تمّوز/ أدونيس، وعشتار/ عشتروت، يتجلّيان شيئًا فشيئًا عبر المشاهد: ففي المقطع الأوّل، نجد امرأة يصف الشاعر عينيها، ثمّ يربطها بالطبيعة:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ...
عيناكِ حين تبسمانِ تورقُ الكرومْ..."[١]

ولا نلبث أن نجد تلك المرأة تتحوّل إلى أمّ، في المقطع الثالث، حيث يقول:

"بأنّ أمّه الّتي أفاقَ منذ عامْ
فلمْ يجدْها، ثمّ حين لجّ في السؤالْ
قالوا له: بعدَ غدٍ تعودْ..."[٢]

وهذه صورة مستوحاة من طفولة السيّاب نفسها، لأنّ أمّه ماتت وهو صغير، وكان مقيمًا مع والده في بيت جدّه، وحين كان يسأل عنها، كانوا يقولون له إنّها تنام قرب التلّ – وفي هذا المكان مقابر آل السيّاب، في جيكور –. ويربط الشاعر أمّه بالانبعاث، فيقول:

---

١ - المصدر نفسه، ١/ ٤٧٤

٢- المصدر نفسه، ١/ ٤٧٥ – ٤٧٦

"لا بدّ أن تعودْ
وإنْ تهامسَ الرفاقُ أنّها هناكْ
في جانب التلّ تنام نومةَ اللحودْ
تسفّ من ترابها وتشرب المطرْ..."[١]

معنى هذا أنّ الأمّ ترتبط بعشتروت الّتي تنزل إلى مملكة الموتى، وتعود بحبيبها أدونيس. وفي الأسطورة أنّ أدونيس هو ابن عشتار أيضًا، كما سبق أن ذكرنا. ولا تلبث هذه الأمّ أن تتحوّل إلى وطن (هو العراق)، حين يقول:

"ومقلتاكِ بي تطيفان مع المطرْ
وعبرَ أمواج الخليجِ تمسحُ البروقْ
سواحلَ العراقِ بالنجومِ والمحارْ
كأنّها تهمّ بالشرّوقْ
فيسحب الليلُ عليها من دمٍ دِثارْ..."[٢]

هذ المشهد التضمينيّ يجعل المرأة – الأمّ وطنًا (أي أمّة)، ويربط صورتها، هنا أيضًا، بالصراع والنضال، من خلال معاناة الموت والانبعاث (الصراع بين العينين اللتين تمسحان سواحل العراق بالنجوم والمحار، وبين الليل الّذي يسحب عليها دثار الدم). وبذلك تمكّن السيّاب من تضمين الرمز، بالطريقة الّتي عمد إليها إليوت لبناء قصيدة "الأرض الخراب". بل

---

١- المصدر نفسه، ١/ ٤٧٦

٢- المصدر نفسه، ١/ ٤٧٧

أكثر، فإنّ الرمز الّذي استعمله إليوت نفسه هو الرمز الّذي بنى عليه السيّاب قصيدته.

ومن التضمينات الّتي استعملها السيّاب أيضًا قصّة "ثَمود"، حيث يقول:

"أكادُ أسمع العراقَ يذخر الرعودْ
ويخزن البروق في السهول والجبالْ
حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجالْ
لم تترك الرياحُ من ثَمودْ
في الوادِ من أثرْ..."(١)

وقصّة ثَمود مع نبيّها صالح معروفة، وهي من القبائل البائدة الّتي نسج حولها المؤرّخون العرب قصّة مستوحاة من بعض ما جاء عنها في القرآن الكريم.

واللافت أنّ إليوت، في تضميناته في "الأرض الخراب"، يشير إلى مصدر التضمين، في حين أنّ السيّاب لا يفعل هنا، لأنّه لا يستعمل التضمين كثيرًا، ويقيم قصيدته على تضمين رئيس، هو نفسه الفكرة المحوريّة في قصيدة إليوت، أي ما يمثّل فكرة الموت والانبعاث (أدونيس وعشتروت). ولا بدّ من أن نشير، في هذا المجال، إلى أنّ عشتار الّتي نتكلّم عليها (وهي إلهة بابليّة) تقترن بعشتروت (وهي إلهة فينيقيّة)، لأنّ صفة الأمومة ترتبط بعشتار الفينيقيّة، لا بعشتار البابليّة.

---

١- الموضع نفسه.

**٤ – تأثّر السيّاب بإليوت في قصيدة "من رؤيا فوكاي"**: لم يقتصر أثر إليوت في شعر السيّاب على قصيدة "أنشودة المطر" وحدها، في الديوان الّذي يحمل اسم القصيدة، بل تعدّاها إلى قصائد أخرى، وتباينت مستوياته. فبالعودة إلى الديوان نجد تأثّرًا واضحًا بـ"الأرض الخراب" في قصيدة "من رؤيا فوكاي" الّتي كنا ألمحنا إليها. فالسيّاب يبني هذه القصيدة على أساس نظام التوقيعة المعروف في قصيدة إليوت، وهو نظام اعتمدته المدرسة التصويريّة الأميركيّة. والتوقيعة عبارة عن قسم من قصيدة، ينقل صورة معيّنة، أو مشهدًا معينًا، يبدو للوهلة الأولى منفصلًا عن باقي مشاهد القصيدة، ولكنّ التأمّل يُظهر أنّ ثمّة خيطًا رهيفًا يشدّه إلى المقاطع الأخرى، وأنّ جميع المقاطع هي تمثيلات مشهديّة للفكرة المركزيّة. وهذا هو مبدأ البديل الموضوعيّ، لأنّ هذا البديل عن الموضوعِ – الفكرةِ هو مشهدٌ ينقلها، فتترسّخ عبره في كيان القارئ.

وقصيدة "الأرض الخراب"، كما ذكرنا، تقوم على خمسة مشاهد، تجمعها فكرة محوريّة أساسيّة، هي فكرة العقم الحضاريّ الإنسانيّ والروحيّ، في الغرب، والّذي يتمثّل بأسطورة الكأس الضائعة. وتظهر بعض الشخصيّات الرئيسة بشكل ظلال، بين مقطع وآخر، كشخصيّة الملك الصيّاد، ملك الأرض الخراب الّتي يمثّلها المتكلّم في عدد من الأقسام والتوقيعات، والّتي تنتقل في التوقيعة الأخيرة من الاصطياد في النهر، إلى الاصطياد في البحر.

يحاول السيّاب في قصيدة "من رؤيا فوكاي" أن يبني على أساس ثلاثة مشاهد، تجمع بينها فكرة الشرّ المتأصّل في الإنسان، ممثَّلًا بالرأسماليّة الغربيّة. فالسيّاب يشير إلى تجارة الأسلحة في القصيدة، ليقول إنّ الرأسماليّ لا يعبأ بموت الآخرين الّذي يسبّبه من أجل بيع السلاح، وتوسيع ثروته على جثث الدول الفقيرة. والتوقيعات الثلاث هي الآتية: ١ – هياي... كونغاي، كونغاي – ٢ – وتسديد الحساب – ٣ – وحقائق كالخيال. وعلى الرغم من أنّ السيّاب هنا متأثّر بإيديث سيتويل في قصيدتها "ثلاث قصائد للعصر الذرّيّ" Three poems of the atomic age، من حيث مضمونها – لأنّها تصور شرّ الإنسان، وتحمّل الإنسانَ مسؤوليّة ضرب اليابان بالقنبلة الذريّة في الحرب العالميّة الثانية –[١] فإنّ أثر "الأرض الخراب" واضح جدًّا في القصيدة، وتقنيّة إليوت أيضًا في تشكيل التوقيعات.

فالسيّاب يبني قصيدته على أساس شخصيّة محوريّة، هي "فوكاي"، ويشير إليه في مستهلّ القصيدة بقوله: "فوكاي، كاتب في البعثة اليسوعيّة في هيروشيما، جُنّ من هول ما شاهده غداة ضُربت بالقنبلة الذرّيّة"،[٢] حيث يبدو في القصيدة شاهدًا، ولا يتدخل في أحداثها؛ وهذا مماثل لما فعله إليوت في "الأرض الخراب"، حيث جاءت شخصية تايرزياس (وهو

---

١ ـ تتألّف هذه القصيدة من ثلاث توقيعات، هي الآتية: ١ – نشيد جنائزيّ للشروق الجديد Dirge for the New Sunrise – ٢ – ظلّ قايين The Shadow of Cain – ٣ – نشيد الوردة The Canticle of the Rose.

٢– بدر شاكر السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ١/ ٣٥٥

الشخصيّة المحوريّة بشهادة إليوت نفسه) شاهدًا فقط، ولا يظهر إلّا في التوقيعة الثالثة من القصيدة:

"أنا "تايرزياس" رجل عجوز بثديين متغضّنين
رأيت المشهد وتنبّأت بالبقيّة –
أنا أيضًا انتظرت الضيف المرتقب..."

ويتكرّر ظهوره في هذه التوقيعة مرّة ثانية:

"(وأنا "تايرزياس" سبق أن عانيت هذا كلّه
يجري على هذه الأريكة نفسها أو السرير؛
أنا الّذي جلس قرب "طيبة" في ظلّ الجدار
ومشى بين الأدنى من الأموات)."[١]

كما أنّ نظام التوقيعة هو الغالب على القصيدتين، فالسيّاب بنى القصيدة، كما أشرنا، على أساس ثلاث توقيعات، كلّ واحدة منها ذات عنوان. والتوقيعات الثلاث معًا تترابط بشكل خفيّ، وتصبّ كلّها في تصوير الغرب الرأسماليّ مسؤولًا عن قتل الإنسان.[٢] فسلسلة المشاهد المرعبة الّتي يعرضها السيّاب، بفعل ضرب هيروشيما بالقنبلة الذريّة، تشبه سلسلة المشاهد الّتي تعرضها سيتويل في قصيدة "ظلّ قابيل"، لكنّ فكرة الشخصيّة الشاهد الّتي ترى ولا تتدخّل أخذها السيّاب من إليوت، لا من سيتويل.

---

١- T. S. Eliot, **Selected poems**, P. 60

٢– كان السيّاب في هذه المرحلة، كما أسلفنا، في الحزب الشيوعيّ. وعلى الرغم من أنّه كان يعتبر إليوت، تمامًا كسيتويل، شاعرين رجعيّين، إلّا أنّه أفاد من شعرهما.

يقول إليوت في شخصيّة "تايرزياس" في هوامش التوقيعة الثالثة: "على الرغم من أنّ "تايرزياس" لا يعدو كونه مشاهدًا، لا "شخصية" بحال، إلا أنّه أهمّ الأشخاص في القصيدة، لأنّه يوحّد الآخرين جميعًا..."[١] وهذا مشابه لشخصيّة "فوكاي" في قصيدة السيّاب تمامًا، فهو لا يظهر فيها، ولكنّ ما يراه هو عصب كلّ الشخصيّات.

كذلك الأمر بالنسبة إلى الهوامش المتعدّدة الّتي نجدها في قصيدة السيّاب موضوع الدراسة. فالسيّاب يردّ القارئ، من آن إلى آن، إلى مصدر كلامه الّذي استلهمه من شاعر أجنبيّ. ونجد أسماء عديدة تتواتر في الظهور هنا: شكسبير، ولوركا Lorca، وسيتويل، وإليوت، بالإضافة إلى الأسطورة الصينيّة في التوقيعة الأولى.

لكنّ ثمّة حواشيَ متأثّرة بطريقة كلام إليوت في حواشي قصيدته؛ فإليوت يشرح، في بعض حواشيه، طريقة تفكيره بصيغة الأنا؛ يقول، مثلًا، في بعض حواشي التوقيعة الأولى من القصيدة: "أنا لا أعرف بالضبط مكوّنات رزمة ورق "تاروت" الّتي قد غيّرتُ فيها كما هو واضح بما يناسب غرضي. "الرجل المشنوق"، وهو إحدى ورقات تلك الرزمة، يناسب غرضي في نقطتين: لأنّه يرتبط في ذهني بـ"الإله المصلوب" في كتاب فريزر، ولأنّني أربط بينه وبين الشخص المتلفّع في رحلة الحواريّين إلى عماوس. ويظهر "الملاح الفينيقيّ" و"التاجر" بعد ذلك..."[٢] ويقول السيّاب في أحد

---

١- T. S. Eliot, **Selected poems**, p. 70

٢- Ibid, p. 68

هوامشه: "وليلاحظ قرّاء قصيدتي هذه أنّ هناك شخوصًا ثلاثة تترابط في ذهني: الصياد الياباني – أو الصينيّ – الغريق الّذي أخاطب ابنته، و"أبو فرديناند" – الّذي زعم أريل أنه غرق –، والقردة "البابيون" الّتي اتّخذت مكان أمّ الطفل في قرارة المحيط، كما جاء في قصيدة إيديث ستويل."[١]

وفي هذا الإطار نلاحظ أنّ مادّة بعض الهوامش، وكذلك مادّة النصّ نفسها، مأخوذة من "الأرض الخراب". فإليوت يقول في التوقيعة الثانية من القصيدة:

"أذكرُ

هاتان لؤلؤتان كانتا عينيه."[٢]

وهذا البيت أخذه إليوت عن شكسبير من مسرحيّة "العاصفة" The tempest، فالعينان هما عينا والد الملك الغريق اللتين تتحوّلان إلى لؤلؤ، دلالة على الحياة. وقد استعار السيّاب المشهد نفسه في القصيدة، وأشار إلى استعمال إليوت له، فقال في الحاشية: "شكسبير – العاصفة، أغنية "أريل" – روح بروسبيرو الّذي سخّره "بروسبيرو" الساحر – لفرديناند: "على عمق أذرعة خمس ينام أبوك في قرارة البحر، لقد أصبحت عيناه لؤلؤتين... اسمعْ ها هو الناقوس ينعاه." وقد اتّخذه إليوت في قصيدته الكبرى "الأرض

---

١ - بدر شاكر السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ١/ ٣٥٧ (ها)

٢- T. S. Eliot, **Selected poems**, p. 55

الخراب" رمزًا عن (كذا) "الحياة من خلال الموت" ولكن لاحظ كيف حوّلت "يبيعه التجار" المعنى!"[١]

هذا التحويل في المعنى نجده أيضا عند إليوت في استعماله للرمز، لأنّ الشاعر يربطه بالملك الصيّاد، ثمّ بالملاح الفينيقيّ الغريق، في التوقيعة الرابعة من "الأرض الخراب"، ليشير إلى تعطّل الانبعاث. فالمضمون متشابه هنا.

ونجد هذا أيضًا، بالنسبة إلى شخصية الصيّاد الياباني (الصينيّ في الواقع) الغريق، فهو مماثل للملك الصيّاد في "الأرض الخراب"، وهذا الصيّاد الصينيّ، في القصيدة، هو والد "كونغاي" الّتي تلقي بنفسها في قِدْر صَهْر المعادن من أجله، لكي تتّحد، ويكون الناقوس الّذي أراد صنعه، بعد أن يمتزج بدم فتاة عذراء. وهذا يرمز إلى تضحية التجّار وأصحاب السلطة بالضعفاء والأبرياء، من أجل مصالحهم الشخصيّة، في تمثيلٍ للنظام الرأسماليّ الّذي كان السيّاب يهاجمه. فالصيّاد هنا أيضًا ملك، وملك "الأرض الخراب" أيضًا صيّاد، بهذا يكون استيحاء السيّاب للشخصيّة من قصيدة إليوت واضحًا.

واللافت، في هذه القصيدة، أنّ السيّاب قد تأثّر بشاعرين أساسيّين، هما إليوت وسيتويل، وقد أخذ من سيتويل مادّة القصيدة، ولكنه طعّمها ببعض ما جاء في "الأرض الخراب" من معانٍ، بالإضافة إلى تأثّره بأسلوب صاحب القصيدة في الشعر.

---

١- بدر شاكر السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ١/ ٣٥٦

**٥ – نتائج**: نستنتج أنّ التفاعل بين شعر السيّاب وشعر إليوت قد أدّى إلى فتح باب جديد أمام قصيدة الشاعر العراقيّ.

أ – وقد اجتمعت في قصيدة "أنشودة المطر" ثلاثة مؤشرات من التأثّر:

١ – الأوّل هو مسألة التضمين: فالسيّاب استعمل تقنية التضمين الّتي بنى عليها إليوت والتصويريّين (ولا سيّما عزرا باوند منهم)، ولكنّه، في هذه القصيدة لم يعتمد التوقيعة، بل اكتفى بالتضمين الأسطوريّ؛ وكان هذا مستلهَمًا من رموز إليوت الأساسيّة في قصيدته، بدليل أنّ الرمز الأسطوريّ للخصب متواتر بقوة في "الأرض الخراب"، وأنّ السيّاب قد قرأ ما ترجمه جبرا إبراهيم جبرا عن أدونيس، أو تمّوز، من كتاب "الغصن الذهبيّ" لفريزر، وهو مصدر أساسيّ استوحى منه إليوت، وأشار إليه في هوامش القصيدة، إذ قال: "إنّ خطّة القصيدة، مع قدر كبير من رمزيّتها العرَضيّة، هو ممّا استوحيت من كتاب الآنسة جيسّي ل. وستن حول أسطورة الكأس المقدّسة: "من الطقس إلى الرومانس" (كمبردج). والواقع أنّني مدين بشكل يحملني على القول إنّ كتاب الآنسة وستن يوضح صعوبات القصيدة أفضل ممّا تستطيع هوامشي فعله، وأنا أشير بقراءته (إلى جانب المتعة الكبرى في الكتاب نفسه) إلى كلّ من يظنّ أنّ مثل هذا التوضيح يستحقّ العناء. وأنا مدين بشكل عامّ إلى كتاب آخر في علم الإنسان، كتاب له أثر كبير في جيلنا، وأعني به "الغصن الذهبيّ"، وقد استعملت منه خصوصًا الجزأين

حول "أدونيس، أتيس، أوزيريس". إنّ مَن له معرفة بهذه الأعمال سيلمس فورًا في القصيدة بعض الإشارات إلى احتفالات الخصب."[١]

وفي حين أنّ إليوت قد ضمّن قصيدته كَمًّا هائلًا من أعمال التراث الأوروبيّ القديم والجديد، فإنّ السيّاب قد اكتفى بالتضمينين المشار إليهما، بصورة خاصّة (أي رمزي عشتروت وأدونيس، وثَمود)، ولهذا السبب لا نجده يشير إلى مسائل في حواشٍ، كما فعل إليوت، فلا حاجة له إلى هذا.

٢ – والثاني أنّ السيّاب تمكّن من هضم ما تأثّر به في قصيدة إليوت الكبرى، وأعاد صياغته بطريقة خاصّة، فلم يأتِ مطابقًا لما في "الأرض الخراب". والتناصّ الحاصل هنا يختلف عن ذاك الّذي نجده أحيانًا في بعض قصائد السيّاب، حيث ظهر نافرًا، ولم يُهضَم (ولا سيّما في بعض قصائده المبكّرة).

٣ – والثالث أنّ لغة إليوت في "الأرض الخراب" قد أثّرت في لغة السيّاب، فالشاعر الإنكليزيّ آمن بأنّ على الشاعر أن يضمّن قصيدته لغة الشعب، ولهذا السبب نجده يعمد، في عمله، إلى بعض الأغاني الشعبيّة، وإلى بعض الحوارات العاديّة، فيستعملها بلغتها الأصليّة. ونجد السيّاب، بالمقابل، يستعمل لغة بسيطة جدًّا في "أنشودة المطر"، وتكاد تكون أحيانًا عامّيّة.

ب – واجتمعت في قصيدة "من رؤيا فوكاي" ثلاثة مؤشرات من التأثّر:

---

١- T. S. Eliot, **Selected poems**, P. 68

١ – الأوّل هو استيحاؤه من الموضوع؛ فالسيّاب، كما رأينا، استوحى من سيتويل بعض مظاهر المضمون، إلّا أنّه طعّمه بأفكار إليوت، فخلط بين التأثيرين، وامتازت القصيدة بهذا الامر.

٢ – والثاني أنّ السيّاب يلجأ إلى الهوامش الّتي توضح للقارئ بعض مصادر كلامه، وهذه طريقة اعتمدها إليوت في توضيح مضامين نصّه في "الأرض الخراب". كما أنّ بعض ما نُقِل في الهوامش مستوحًى، أصلًا، من قصيدة إليوت.

٣ – والثالث هو مسألة تركيب القصيدة. وفي هذا التركيب أمران لافتان: الأول هو أنّ الشاعر بنى نصّه على أساس شخصيّة محوريّة، هي بمنزلة شاهد ("تايرزياس")، وكذلك فعل السيّاب ("فوكاي"). والثاني هو نظام التوقيعة الّذي استعمله إليوت في "الأرض الخراب"، ونجده هنا بوضوح في قصيدة السيّاب.

ج – مقارنة: من هنا نجد أنّ بين القصيدتين اختلافًا في طبيعة التأثّر: ففي "أنشودة المطر" الحواشي والإحالات غائبة، وكذلك التوقيعات، في حين أنّها أساسيّة في قصيدة "من رؤيا فوكاي". لكنّ الأمر المشترك بينهما هو البعد الأسطوريّ الّذي بنى عليه السيّاب توقيعته الأولى ("هَياي.. كونغاي.. كونغاي")، وبنى عليه أيضًا قصيدة "أنشودة المطر بكاملها".[١]

١ – نشير إلى أنّ النزعة الأسطوريّة منتشرة بكثرة في ديوان "أنشودة المطر" بكامله، ومن النادر أن تخلو منه قصيدة.

ولا بدّ لنا من أن نلفت إلى أن تأثّر السيّاب بإليوت، في القصيدة الثانية، موضوع الدراسة (أي قصيدة "من رؤيا فوكاي") لم يصل إلى ما وصل إليه في القصيدة الأولى، بل ظلّ مباشرًا في مسائل عديدة، ويصل أحيانًا إلى ما يشبه النقل.

لهذا السبب، يمكن أن نقول إنّ التأثّر والتأثير، بين السيّاب، وإليوت قد أدّى إلى فتح أفق جديد أمام القصيدة السيّابية، وتحسينها.

## الأنموذج الثالث:
## "أفاعي الفردوس" و"أزهار الشرّ"
## (بودلير والياس أبو شبكة)

**١ – مقدّمة**: يمثّل ديوان "أفاعي الفردوس" قمّة من قمم نتاج الشاعر "الياس أبو شبكة"، وخصوصًا أنّه يحمل نظريّته الشعريّة الّتي تحتوي على روح الموقف الرومنطيقيّ من الشعر، ومفاده أنّ الشاعر ملهم، يستقبل الوحي الشعريّ، ولا يقوم بـ"صناعة" الكلام، وهو موقف يناقض الموقف العربيّ التقليديّ الّذي يرى إلى الشعر "صناعة".

واللافت أنّ "الياس أبو شبكة" يهاجم الرمزيّين لغموضهم، معتبرًا أنّ الغموض مردّه إلى ضعف الشاعر في التعبير عمّا يعتري نفسه من هموم. غير أنّ تأثّر "أبو شبكة" بشعر "بودلير" يمكن أن يعدّ غريبًا للوهلة الأولى، لأنّ هذا الشاعر الفرنسيّ هو الّذي مهّد للرمزيّة. فكيف تمّ اللقاء بين الشاعرين؟

**٢ – "بودلير" و"أزهار الشرّ"**:

أ – معطيات حياتيّة: من المعروف أنّ "بودلير" قد عرف حياة صاخبة، ومليئة بالتقلّبات والمصاعب. وقد بدأت معاناته صغيرًا، حين توفّي والده، فتزوجت أمّه جنرالًا في الجيش الفرنسيّ، ما جعل الولد يشعر بأنّ هذا الغريب ولج حياته بصورة لم يتمكّن من أن يجد لها مسوّغًا، وقاسمه حبّ أمّه. وكان هذا الزواج أحد أسباب التعاسة الّتي بدأ شاعرنا يشعر بها، وهو لا

يزال صبيًّا، في السادسة من عمره.[١] وبدأت طبيعته الانطوائيّة بالتكشّف، فصار يبدو بمزاج دائم الحزن؛ وقد عبّر عن هذا، حين وصف نفسه بأنّ روحه متصدّعة، ومشروخة، وقلبه منقبض، مُحبَط بفعل الشرّ والغباء ، وبات ينظر إلى المستقبل بخيبة أمل، ويشعر بالعالم مشارفًا على نهايته، ويحسّ بالمشكلات الحياتيّة مَظهرًا من مظاهر الألم الّذي يلفّ حياة الإنسان. وانعكست هذه السوداويّة في المفردات الّتي استعملها في شعره.[٢] وفي الواقع، "كان "بودلير" يعتقد أنّ لعنة حلّت به في هذا العالم، فعاش الجحيم (كذا) من خلال حياته القصيرة العليلة."[٣] لقد كانت حياة هذا الشاعر سلسلة من المآسي، تختصر تجلّيات المادّة تارةً، والروح تارةً أخرى.[٤] بل أكثر من هذا، فإنّ "بودلير" كان عام ١٨٤٥، ثمّ عام ١٨٦٠، مسكونًا بالرغبة في الانتحار؛ وكان يعتبره، أحيانًا، الحلّ الأفعل، والأكثر عقلانيةً، وأحيانًا أخرى الحلّ الوحيد، والأسهل في الحياة.[٥] لذلك وجدناه يراوح بين الخوف من الموت المباغت، من جهة، والخوف من أن يعيش طويلًا، من

---

١- عمر عبد الماجد، **شارل بودلير شاعر الخطيئة والتمرد**، عمان: دار البشير، ط١، ١٩٩٧، ص ١٧

٢- المرجع نفسه، ص ١٨

٣- عبد الهادي صالحة، **مقال: الشاعر الرجيم في حضرة الشيطان**، جريدة الثورة السياسية (الملحق الثقافي)، ١٢/ ٦/ ٢٠١١

٤- Dominique Rincé, **La poésie française du 19ème siècle**, Paris: PUF, (Que sais-je?), éd: 1, 1977, p. 71

٥- Marc Eigeldinger, **Baudelaire et la conscience de la mort**, in: Etudes littéraires, vol. 1, N. 1, 1968, p. 52

جهة أخرى.[١] غير أنّ الموت كان، أيضًا، بالنسبة إليه، خلاصًا من العجز الّذي شعر به ينخر حياته،[٢] لذا كان بحث هذا الشاعر عن اللذة، سواء من خلال الجنس، أم من خلال المخدرات، وكذلك من خلال الشعر، ضربًا من الفرار من الحالة الضاغطة عليه؛ واختلطت اللذّة عنده بالألم والعذاب.[٣]

وكان "بودلير" مغرمًا بالتسكّع في الطرقات، وبارتياد المقاهي لالتقاء الشعراء والفنانين فيها؛ ومال إلى السكر والأفيون، فأضاع فيهما كلّ ثروة والده الّتي ورثها، وعاش غارقًا في الديون، مُفْتَتِنًا بالسفر. وأغرم كثيرًا بعشيقات زنجيّات، ومن هؤلاء "جان دوفال" Jeanne Duval الّتي ظلّت خليلته طوال عشرين سنة،[٤] وبدّد فيها ثروة، مع أنّها كانت تخونه باستمرار مع أصدقائه،[٥] وكتب فيها قصائد رائعة، أثبتها في "أزهار الشرّ" Les fleurs du mal، من بينها قصيدة "مصّاص الدماء" Le vampire. وقد أصيب بمرض الزهريّ الّذي سبّب له آلامًا كبيرة في حياته؛ وأخيرًا ترك دوفال، وأغرم بمدام ساباتييه Mme Sabatier، وكانت صاحبة صالون أدبيّ، ولكنّها نظرت إليه كمريض، لا كحبيب.

---

١- Ibid, p. 53

٢- عمر عبد الماجد، **شارل بولير شاعر الخطيئة والتمرد**، ص ٣٢

٣- المرجع نفسه، ص ٣٨

٤- Dominique Rincé, **La poésie française du 19ème siècle**, p. 71

٥- عمر عبد الماجد، **شارل بولير شاعر الخطيئة والتمرد**، ص ٢٩

ب – أزهار الشرّ والتعبير عن واقع مجتمع جديد/ عصر المدينة: وكان صدور "أزهار الشرّ" عام ١٨٥٧ حدثًا مهمًّا في عالم الأدب الباريسيّ، وصدمة كبيرة أيضًا في ذاك المجتمع، لأنّ إحدى المحاكم الباريسيّة أدانته، لتحدّيه القوانين الفرنسيّة الّتي كانت تحمي، آنذاك، الدينَ والأخلاق، بتهمة خدشها، والخروج عليها. لكنّ الشاعر أكّد لأحد أعضاء الحكومة، بعد تلك الإدانة، أنّ ديوانه المذكور ليس إلّا تعبيرًا عن مشاعر الهول، والشرّ، والرعب الّتي كان يشعر بها. فقد اتّخذ فيه موقفًا رافضًا ومتوتّرًا من هذا العالم المدنَّس، المليء بالسلبيّة والابتذال، واعتبره عالما تافهًا، يخلو من الجمال والمثال، ويمثّل قوّة قهر وتعذيب وقسر.[١] وليس غريبًا أن يكون "بودلير" قد اختار، في أوّل الأمر، "السحاقيات" Les lesbiennes عنوانًا لديوانه،[٢] ثمّ عدل عنه ليسمّيه "أزهار الشرّ".

والواقع أنّ عصر "بودلير" أثّر تأثيرًا كبيرًا في تشكيل نفسيّته؛ فقد حوّل كلٌّ من الثورة الصناعيّة، والتزاحمُ على المستعمراتِ أوروبا القرن التاسعَ عشرَ إلى مجتمعاتٍ تنتقل من الإقطاع إلى الرأسماليّة، بعلاقات إنتاج جديدة، تتحكّم بها الآلة، وضاعت الحياة الاجتماعيّة في المدن الّتي راحت تتمدّد مع الوقت.[٣] وكانت ردّة الفعل على هذا الواقع الجديد تنحو نحوين اثنين: الأوّل ظهر في الهروب إلى الطبيعة، ومثّله الرومنطيقيّون، والثاني في تحدّي

---

١- عبد الهادي صالحة، **مقال: الشاعر الرجيم في حضرة الشيطان**.

٢- Dominique Rincé, **La poésie française du 19ème siècle**, p. 73

٣- عمر عبد الماجد، **شارل بولير شاعر الخطيئة والتمرد**، ص ١٩

القيم، والتمرّد على النظم الاجتماعيّة، فانغمس في الجنس والمخدّرات (شعراء الرذيلة). إلى هذا النوع انتمى "بودلير".

هكذا جاء ديوان "أزهار الشرّ" يعبّر عن هذا الواقع الطارئ في المدن الباريسيّة. فباريس، خصوصًا، وأوروبا عمومًا، راحت حياتُهما تتحوّل من الطريقة الإقطاعيّة القديمة، إلى الحياة المدنيّة الصناعيّة عمومًا، وخصوصًا بعد الثورتين الفرنسيّة والصناعيّة. لهذا السبب، فإنّ الإحساس بالحياة نفسه قد تغيّر بدوره. وهذا، بالتحديد، ما عبّر عنه "بودلير"، تمامًا كما عبّر عن ذاته، في خضمّ هذا التحوّل والقلق. من هنا فرادته في الشعر الفرنسيّ آنذاك.

وبالعودة إلى حركة الحداثة الغربيّة، نجدها تقوم أوّلًا على تطوّر تجربة المدينة.[١] فالهجرة إلى المدينة أفرزت، في القرن التاسع عشر، ومباشرة بعد الثورة الصناعيّة، تركيزًا على "موضوعات الزحام والاغتراب والوحدة والتنوّع... وأفرزت هذه التجربة اهتمام الحداثة بالوسيلة الفنيّة نفسها بدلًا من الإحساس المتوارث بروح الجماعة."[٢] وقد كانت مدينة النصّف الثاني من القرن التاسع عشر، والنصّفِ الأوّل من القرن العشرين، قد صارت مدينة ضخمة جدًّا.[٣] كما أنّ هموم الإنسان في هذا العصر، ومعاناته أيضًا، قد تغيّرا. وهذه الهموم وهذا الواقع هو ما يعبّر عنه "بودلير" في شعره،

---

١- وهذا رأي ريموند وليامز. (بيتر بروكر، **الحداثة وما بعد الحداثة**، تعريب: عبد الوهاب علوب، أبو ظبي: منشورات المجمع الثقافي، ط١، ١٩٩٥، ص ١٣٥)

٢- الموضع نفسه.

٣- المرجع نفسه، ص ١٤٦

وتحديدًا في "أزهار الشرّ". ومعه، بدأ الشعر يعنى بهموم لم يكن يعالجها، من قبل، غير النثر: هموم واقعيّة.[١]

ج – الصراع بين الواقع والمثال/ الشاعر وموقفه: وبالعودة إلى هذا الديوان، يمكننا أن نقول إنّه يمثّل الزواج بين الحياة والفكرة، والوحدةَ بين الفعل والحلم.[٢] وفي هذا الصدد، يقول "بودلير" نفسه: "لقد وضعت في هذا الكتاب كلّ قلبي، وكلّ حناني، وكلّ تديّني (المنحرف)، وكلّ كرهي.".[٣] وكان عمل هذا الشاعر في "أزهار الشرّ" يتحرّك بين طرفين: من جهةٍ، طرف القلق وخطايا السويداء، ومن جهة أخرى، إغراءات القيم والمثل... وسويداء السأم Spleen الّتي يتكلّم عليها ليست آلام الرومنطيقيّين، بل وعيُ ضميرٍ رهيبٌ باللعنة الّتي ترخي بثقلها كلّه على العبقريّة الشعريّة المحكوم عليها بأن تعيش داخل تمزقات العالم.[٤] وهو يصرّح بهذا، في مستهلّ كتابه، في قصيدة "إلى القارئ" Au lecteur، حيث يعترف بآثام الإنسان الّتي يرتكبها بسبب ضعف إرادته، ويندم عليها:

"آثامنا عنيدة، وندَمنا جبان،
وندفع غاليًا ثمنَ اعترافاتنا
ونَسْلُكُ بغبطة في طريق الوحل

---

١- Plusieurs auteurs, **Baudelaire (acte du colloque de Nice 25 – 27 Mail 1967)**, Monaco: Minard, 1968, p. 127

٢- Charles Asselineau, **Charles Baudelaire sa vie et son oeuvre**, Collections litteratura.com, 1867, p. 5

٣- Dominique Rincé, **La poésie française du 19ème siècle**, p. 73

٤- Ibid, p. 75

ظانّين أنّنا بدموعنا يمكن أن ندفع ثمّنَ أخطائنا.
على وسادة الشرّ، هو الشيطان العظيم ثلاثًا
يهدهد روحَنا المسحورة طويلًا،
حتّى إنّ معدِنَ إرادتنا النفيس
يُبَخِّره هذا الكيميائيّ العارف..."[١]

لكنّنا نجد، في النصّ نفسه، صورة الإنسان الّذي يلحّ على الخطيئة، ويتمسّك بها، وهو يهبط باستمرار نحو جهنّم وظلماتها، ويتأصّل في المتع، من غير أن يتنازل عنها:

"في كلّ يوم ننزل خطوةً نحو الجحيم،
بلا رعب، عبر ظلمات منتنة.
وهكذا، كما الفاسق المسكين الّذي يلثمّ ويلتهم
ثديَ عاهرة خبيرةٍ معذَّبٍ،
نسرق بمرورنا لذةً سريّةً
ونعتصرها بقوّة اعتصارَنا برتقالة ذابلة."[٢]

إنّها صورة الناس كلّهم، لا صورته وحده.[٣] ولكنّ الشاعر يظهر في هذا العالم بـ"قرار من القوى العلويّة" Par un décret des puissances

---

١- Charles Baudelaire, **Les fleurs du mal**, Paris: Librairie générale de France (Le livre de poche), 1972, p. 5

٢- Ibid, p. 6

٣- يقول: "أنتَ، أيّها القارئ المرائي، يا شبيهي، يا أخي!"
(Ibid, p. 7) - Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!

suprêmes، يحمل اللعنة في داخله، وتحميه الملائكة، لكي يعاني صراعًا حادًّا مع الناس والعالم، داخل المجتمع، حيث الآلام "دواء سماويّ لآثامنا "، لأنّ الألم "هو النبل الوحيد الّذي لن تتلاقي فيه الأرض والجحيم"،[١] فهو إنسان مقدّس، ولكنّه يتصارع وشرور العالم، وهذه، في الأساس، فكرة رومنطيقيّة الجوهر، لكنّ الموقف الّذي يعبّر عنه بودلير، هنا، ليس كذلك، لأنّه ينطلق من أعماق المدينة، لا من الطبيعةِ خارجَها، وهو يعاني ما يعاني من داخل المدن، من أعماق تجربتها، لا من حيث يستطيع أن يركن إلى هدوء الأحلام. إنّه مشدود إلى المثال، إلى "الهواء العالي"، حيث يمكن لروحه أن تجرع "النار الصافية الّتي تملأ المساحات الشفافة".[٢] وهو "راهب سيّئ"، "نفسه قبر يقيم فيه، ويجتازه، منذ الأزل"، يريد أن أن يصنع من حاضر حياته البائسة عملًا ليَدَيه يمكن أن يكون مرئيًّا.[٣] وهو أشبه بـ"سيزيف"، يرفع على ظهره عبءَ الفنّ.[٤]

ومن البديهيّ أن نجد، عند "بودلير"، تجاذبًا قويًّا، وصراعًا بين الواقع والمثال؛ فالشاعر، كفنّان، منشدٌّ نحو المثال والفوق، ولكنّ ذاته تشدّ به نحو الأسفل، نحو العالم، بكلّ ما فيه من بشاعة ونقصان، وجسمه يكبّله

---

١- راجع قصيدة "بَرَكَة" Bénédiction.

٢- راجع قصيدة "تَسَامِي" Elévation.

٣- راجع قصيدة "الراهب السيّئ" Le mauvais moine.

٤- راجع قصيدة "الشؤم" Le guignon.

بالحاجة إلى اللذة. وهذا الصراع بين الواقع والمثال، في ذات الشاعر، سيتجلّى أكثر فيما بعد، عند كلّ من ملارميه، وفاليري.

هذا التجاذب بين الصفاء الّذي ننجذب إليه، والّذي يمثّل السماء، وبين العَكَر الّذي نعيش فيه، والّذي يمثّل الجحيم/ العالم، هو ما يتحكّم بشعر "بودلير"؛ غير أنّ الغلبة هنا هي للعالم، الّذي لا ينفكّ يسيطر على ذات الفنان، ويثقلها بهمومه، وانشداداته الجحيميّة. وإذا قمنا بشيء من الإحصاء، وجدنا مشاهد السقوط، والشرّ، وانعدام القيم، تسيطر على نصّ هذا الشاعر، وتتعدّى مشاهد الخير، والجمال، والتمسّك بالقيم.

د – سويداء السأم في شعر "بودلير": لعلّ من أبرز ما يجب أن نتوقف عنده في "أزهار الشرّ" هو مسألة "سُوَيداء السأم" Spleen، وقد تكرّرت في عدد من القصائد الّتي تحمل هذا العنوان :Spleen،[١] وعددها أربع، حيث يرى الشاعر، في بعضها، نفسَه "مقبرةً هجرها القمر"، و"ملكًا غنيًّا، عاجزًا، شابًّا لكنّه عجوز"، لا شيء يمكن أن يُدخل الفرح إلى نفسه الكئيبة، يسيل في نفسه "ماء نهر النسيان العَفِن."[٢] لكنّ أكثر هذه القصائدِ الأربعةِ سوداويّةً هو الرابعة، تصير فيها الأرض "سجنًا عَفِنًا" والأمل خفّاشًا عاجزًا، وخيوط المطر قضبانَ سجن، والأجراس تطلق نحو السماء

---

١- عرّب بعضهم كلمة Spleen بـ"سأم" وبعضهم بـ"سويداء"، وأصل هذه الكلمة يونانيّ، وهو يعني "الطحال"، كما يعني، من الناحية العاطفيّة، الحزن والغمّ، والإحساس بالغضب. وبالعودة إلى نصّ "بودلير" واستعماله لهذه الكلمة، فإنّ المعنى الدقيق الذي يعطيه لها هو السويداء والسأم (يعني أنّه يجمع المعنيين فيها)، لذلك نرى أنّ اصطلاح "سويداء السأم" هو أفضل تعريب لهذه الكلمة.

٢- راجع: Charles Baudelaire, **Les fleurs du mal**, p. 92

عويل النفوس الّتي تهيم من غير وطن، ما يجعل الأمل في نفس الشاعر يبكي مقهورًا، والقلق يغرس فيه عَلَمَه الأسود.[١]

وسويداء السأم هي ذلك الشعور الرهيب بتفاهة اليوميّ الّذي يُعدم كلّ المواهب، وكلّ آمال العبقرية.[٢] لكنّ أنوار المثال تنبثق من قلب هذه الرؤى المرعبة.[٣] وتكمن المأساة البودليريّة في أنّ المثال مرتبط باللحظة، في حين أنّ السويداء ترتبط بالزمان والوقت. فبعد انبهارات اللحظة، تنخر السقطةُ الإنسانَ في غمار الوقت الّذي يمثّل السأم.[٤] فبمقابل الفردوس الّذي يحلم به الشاعر، من غير أن يستطيع الإمساك به، لأنّه يفرّ منه باستمرار، يجب أن يخلق "فردوسًا مصطنَعًا" Paradis artificial من كلّ الأوهام، وكلّ الأخيلة المحسوسة، أو الشعوريّة، ليملأ به فراغ نزواته ونوازعه، ويتمكّن به من تجنّب السقوط؛[٥] ويكون هذا سَفَرًا في تلك النوازع، ليأتي، من بعدها، السَفَرُ الأخيرُ له: الموت، حيث تذوب معًا كلّ الآمال والخيبات في لذّة أبديّة، تتراءى من بعيد.

من هنا، فإنّ الزمان والسأم هما شريكا السويداء اللذان ينخران الحياة، وينزعان ملكيّتهما ممّن أُعطيَت له، من أجل إتعاسه.[٦] أمّا الشؤم

---

١- Ibid, p. 92 - 93

٢- Dominique Rincé, **La poésie française du 19ème siècle**, p. 75

٣- Ibid, p. 76

٤- Ibid, p. 77

٥- Loc. Cit.

٦- Dominique Rincé, **La literature française du 19ème siècle**, p. 98

guignon، فهو، بالنسبة إلى "بودلير"، ذلك الشعور المرير بالعجز، وبالحاجة إلى الإلهام، وباستحالة السيطرة على الزمن في الحياة والخَلق،[١] ولكنّ الشاعر أبى إلّا أن يحمل هذه الصخرة على ظهره، ويكمل، وقلبه "يسير كالطبل المبحوح متّجهًا إلى مقبرة معزولة... وهو يقرع الأجراس الجنائزية".[٢]

هـ – الهروب والموت: وكما أنّ "بودلير" شاعر الحميميّة، فهو، أيضًا، شاعر الهروب، لأنّه يحبّ الانتقال، ويحلم بمكان آخر، برحيل، بفرار نحو المجهول.[٣] ولعلّ هذا مرتبط عنده بخوف الوحدة، الّذي يرتبط، بدوره، بالذنب والشيطان، أي بمبدإ الشرّ.[٤] من هنا نجد هذا الشاعر مسكونًا بالسفر، يخصّص له قسمًا مهمًّا من "أزهار الشرّ"؛ فهو يرى أنّ التجربة مرعبة، واللانهاية تسكن فكره. فإذا كانت هذه خارجة عنه، فإنّ الوصول إليها يبقى مستحيلًا ومخيفًا، ولانهايته الداخليّة هي أكثر ما يخيفه.[٥]

وقد أعار بودلير الفنَّ اهتمامًا كبيرًا، ولا سيّما الشعر منه؛ وعلى الرغم من هذا، فإنّ أعماله لم تكن فيها جماليّة واحدة، متماسكة،

---

١- Loc. Cit.

٢- راجع قصيدة "الشؤم" Le guignon.

٣- Plusieurs auteurs, **Baudelaire (acte du colloque de Nice 25 – 27 Mail 1967)**, p. 49

٤- Ibid, p. 53

٥- Ibid, p. 57

ومفهومة.[١] وتكمن مهمّة الشاعر في الكشف عن اللامرئيّ؛ فهو مترجمٌ، وكاشف الأسرار الّتي تبقى محجوبة عن مرأى الناس العاديّين. وهو خالق ذكاء، لا الذكاء التحليليّ الجافّ، بل "الذكاء" بامتياز، لأنّه هو الّذي يحوي التماثل الكونيّ، ويتوّجه الخيالُ، وهو قمّة الملذّات.[٢]

من جهة أخرى، خصّص "بودلير" قسمًا من "أزهار الشرّ" أيضًا للموت. فبالنسبة إليه، لا يمكننا أن نفصل الموت عن الحياة، لأنّه يلفّها ويخترقها من كلّ جوانبها.[٣] والموت يحتوي، في فكر "بودلير"، تناقضًا في ذاته: فهو يُحَسّ كإنجاز وانعدام إنجاز، وكينبوع صفاء وعذاب، في آن.[٤]

وللموت وجهان: وجه مرعب، مخيف، ووجه ثانٍ مهمّ، فهو قوّة تغيير، لأنّه يقطع العلاقة بعالم المقسَّم والمحدود، ويكشف عن العودة إلى الوحدة،[٥] ويكمل بذلك الأقدار الروحيّة الّتي لا يمكن أن تتحقّق في خلال الحياة.[٦]

إنّ الشاعر، بنظر "بودلير"، مصدره من فوق، كما سبق أن ذكرنا، من السماء. لكنّه حين يولد، يصاب باللعنة، وتلسعه حمّى الزمان والمكان، فيقع أسير حدودهما. عندئذٍ تتحوّل نفسه إلى بلقع داخليّ، تنتهبه سويداء

---

١- Henri Peyre, **La littérature symbolique**, Paris: PUF (Que sais-je?), éd: 1, 1976, p. 19

٢- Ibid, p. 21

٣- Marc Eigeldinger, **Baudelaire et la conscience de la mort**, p. 51

٤- Ibid, p. 54

٥- وهذه فكرة نجدها بقوّة عند ملارميه من بعد، ثمّ عند فاليري.

٦- Ibid, p. 60

السأم، وتحاصره أشباح الموت. ولعلّ صور "الهَرَم" pyramide،[١] والبرد المظلم froid ténébreux، والقبر الواسع immense caveau، والمقبرة الّتي يمقتها القمر cimetière abhorré de la lune، وغيرها من الصور المماثلة في قصيدة "سويداء السأم" الأولى، تعكس طالع النفس الّتي باتت أسيرة المادة والسويداء.[٢]

لكنّ الفنان يأمل أن يكتشف، بعد الموت، تعويضًا من الصراع الماديّ والروحيّ الّذي خاضه في خلال حياته، ليكشف عن الوجه الثاني المثاليّ للجمال. فبتحرير النفس من أدران الجسد وعوائق المادة، تتمّم شمس الموت المشرقة حلمَ "الصورة المثاليّة" الّتي عبثًا يطاردها الإنسان في هذه الأرض.[٣] هكذا، فإنّ الموت وحده هو مَن يعيد اللحمة المفقودة إلى الإنسان.

و – "بودلير" والفنّ/ موقف الشاعر: كان "بودلير" ملمًّا بالفنون، ولا سيّما الرسم، لا بالشعر وحده؛ وقد كتب فيها غير مرة. كما ظهر إلمامه هذا في شعره نفسه، من خلال بعض قصائده، غير أنّ الشاعر نفر من التصوير photographie الّذي ظهر في عصره، وانتقده، معتبرًا أنّه يحاول أن يحتلّ محلّ الفنّ، وبالتالي محلّ الرسم الّذي كان يعشقه؛[٤] ومردّ هذا إلى أنّ

---

١- راجع: قصيدة "سويداء السأم" الأولى.

٢- Marc Eigeldinger, **Baudelaire et la conscience de la mort**, p. 56

٣- Ibid, p. 65

٤- Julia Briend, **Baudelaire et la photographie**, site: www.photographiz.com

الشعراء كانوا يعتبرون أنفسَهم يعيدون رسم الطبيعة، كما يرونها هم، عندما يصورونها، في حين أنّ التصوير ينقل الطبيعة كما هي، فيكتفي بإعادة إنتاج الواقع.[١] فـ"بودلير" كان يعتبر "أنّ التقدم العلميّ – التقنيّ مناهض للشعر، وكلاهما ينفي الآخر، لكي يتطوّر ويستمر."[٢] وقد ظهر إلمامه بالرسم، مثلًا، في كتابه عن أوجين دولاكروا Eugène Delacroix.

وكان "بودلير" يتكلّم على التراسل بين الفنون نفسها. وما لبث هذا التراسل أن صار عنصرًا مهمًّا في الرمزيّة.[٣] وقد وجد هذا التراسل في الطبيعة نفسها الّتي اعتبرها "غابة من الرموز"، ترمق الإنسان بنظرات مألوفة،[٤] وتعبق بالروائح. وهنا لا يمكننا أن نقول إنّ "بودلير" كان يرفض عبادة الطبيعة ماديًّا، أو يكتفي بوصفها في شعره ، أو يحلّ فيها، كما فعل الرومنطيقيّون، هروبًا من الواقع، بل هو يبحث عن معنًى أسمى، من خلال لعبة المظاهر فيها، ومن خلال روعة ألوانها وأشكالها؛ إنّه يريد أن يحلّ فيها

---

١- Loc. Cit.

٢- زينات بيطار، **بودلير ناقدًا فنّيًّا**، بيروت: دار الفارابي، ط١، ١٩٩٢، ص ٨٤

٣- Henri Peyre, **Qu'est – ce que le symbolisme**, Paris: PUF, éd. 1, 1974, p. 42

٤- يقول:

"الطبيعة هيكل حيث العواميد الحيّة
تصدر أحيانًا كلماتٍ ملتبسةً،
ويمرّ الإنسان فيها عبرَ غاباتٍ من الرموز
تنظر إليه بنظرات مألوفة." ( Charles Baudelaire, **Les fleurs du mal**, p. 16)

رموز لغزها، وأن يصل إلى الروحيّ الّذي يُخفيه الماديّ، والّذي يمثّل السبب المجدّدَ للمظاهر المادّيّة.[١] فالطبيعة، بالنسبة إليه، كلمة ورمز (أي لغة)، هما، في آن، تجسيد لروح أعظم، وعالم مصغّر لكون أسمى منها، تمثّل هي مرآة له.[٢]

وهنا يمكننا القول إنّ "بودلير" لم يكن واقعيًّا، وإن تسرّبت الواقعيّة إلى نتاجه، لأنّه كان يصوّر الحياة الباريسيّة،[٣] لكنّه كان يتأمّل الواقعيّ، ويبحث من خلاله عن معنًى أبعد منه، لأنّه يجده غيرَ كافٍ؛ وهنا يأتي دور الخيال عنده.[٤] لهذا يرى الطبيعة "معجمًا"، ويجدها تُعلّم الإنسانَ معنى اللونِ الأخلاقيَّ.[٥]

وإذا أردنا أن نلحّ أكثر على مفهوم الطبيعة عند هذا الشاعر، قلنا: إنّ ما فوق الطبيعيّ البودليريّ يتمازج مع الطبيعة الخادعة، المتغضّنة، الّتي كان إنسان منتصف القرن التاسع عشر يعرفها، والّتي كانت تمثّل له الحقيقة الوحيدة الّتي يجب أن يعرفها... هي طبيعة فوق – طبيعيّة (بمعنى التسامي)، تفترض الإيمان بأنّ الفردوس موجود، والآلهة تعيش دائمًا بيننا. لكنّ الفوقطبيعيّة، بالنسبة إلى "بودلير"، تنبذ ما هو فقوطبيعيّ؛ لهذا السبب، لم

---

١- Henri Peyre, **Qu'est – ce que le symbolisme**, p. 44

٢- Ibid, p. 45

٣- Henri Peyre, **La littérature symbolique**, . 21

٤- Henri Peyre, **Qu'est – ce que le symbolism**e, p. 51

٥- Ibid, p. 52

يكن موقف "بودلير" موقفًا مسيحيًّا،[١] وهو، إذ ينقلها، يتجاوز الواقع الصفيق إلى ما وراءه، إلى ما هو شفاف وروحانيّ، أو فردوسيّ، ليرفعه من صفاقته إلى شفافيّة يتخيّلها هو. لهذا السبب نجده يعلن أنّ الطبيعة، إذا كانت قاموسًا، لا يمكننا أن ننقل هذا القاموس نقلًا؛ وبهذا يُبطِل قداسة ما فوق الطبيعيّ الّذي يجد، في الوقت نفسه، نقيضه في صورة الواقع الّذي أُبطِلت قداسته هو أيضًا.[٢]

لقد كان "بولير" الإنسان، بطبعه، رومنطيقيًّا، لكنّه كان، في الفنّ، كالبرناسيّين، ضدّ الرومنطيقيّين، لذلك كان في وسط الصراع الّذي عرفه عصره، بين القصيدة الشعوريّة الّتي تنسل من مفهوم الوحي، والقصيدة الجماليّة الّتي تنسل من مفهوم الصناعة.[٣] وقد ظهر هذا الصراع بوضوح في مقدّمة "أفاعي الفردوس" لـ"أبو شبكة".

وكانت المعضلة الأساسيّة بالنسبة إلى "بودلير"، وكذلك بالنسبة إلى عصره، هي ارتباط الفنّ بالأخلاق. فالمجتمع كان لا يزال ينظر إلى الفنان الماجن نظرة ممتعضة، من غير أن يعير فنَّه اللفتة اللازمة؛ حسبنا هنا أن نذكر الماركيز "دو ساد" Marquis De Sade، أو "بول فرلين" Paul Verlaine، أو "إيزودور دوكاس" Isodore Ducasse ("لوتريامون" Lautréamont)... وسبق أن أشرنا إلى اتّهام المحكمة الفرنسيّة "بودلير"

---

١- Plusieurs auteurs, **Baudelaire (acte du colloque de Nice 25 – 27 Mail 1967)**, p. 126

٢- Ibid, p. 126

٣- Dominique Rincé, **La poésie française du 19ème siècle**, P. 70

بتعريضه الأخلاق في باريس، بعد صدور كتابه "أزهار الشرّ"؛ من هنا كان من البديهيّ أن يُظهِر "بودلير" موقفًا خاصًّا من الفنّ، والأخلاق، والعلاقة بينهما؛ فقد اعتبر أنّ "ربط الفنّ بالأخلاق فقط يُفقد العملَ الفنيّ القدرة على الإمتاع، وحين يخضع الفنّ للمقولات الأخلاقيّة الجافّة يضيع هدف الفنّ بالوصول إلى الرائع... إنّ الفنّ الحقيقيّ هو الفنّ القادر على تأجيج الروح في كلّ شكل من أشكاله."[١] وسبب هذا الموقف أنّ "بودلير" كان يتمسّك كثيرًا بمسألة الخيال الّذي يرقى بالواقع إلى مستوى آخر، ويُخرجه من نثريّته الضيّقة؛ وكان يرى إلى الأخلاق جزءًا من الواقع، لا من الفنّ. لكنّ هذا لا يعني أنّ شاعرنا قد فقد كلّ عناية بالمادة، بل، على العكس، "بقي الأهم والأساسيّ في دور نظريّة "التوافق" في إبداعه "بودلير" محاولته الوصول إلى الجمال الكامن في قلب المادة، في قلب الطبيعة."[٢]

وللذهاب أبعد في هذه النقطة، يمكننا أن نقول إنّ "بودلير" قد حدّث الشعر، سواء من ناحية كتابته القصيدة، أو من ناحية موقفه فيها. وحداثته تكمن في كونه لا يريد أن تكون القصيدة مجرّد وسيلة تعبير عن يقينيّات الفكر، كما هي الحال مع الكلاسيكيّين، أو مجرّد مساحة للدفق الشعوريّ، كما هي الحال مع الرومنطيقيّين، بل يريدها أن تكون مفتاحًا

---

١- زينات بيطار، **بودلير ناقدًا فنيًّا**، ص ٨٤

٢- المرجع نفسه، ص ٨٩

جديدًا لنظام العالم والذات، ظاهرًا أو خفيًّا. بهذا يكون الشاعر إنسانًا حرًّا.(١)

ولم يكن "بودلير" شاعر الجسد وحسب، كما يمكن أن تُظهره لنا القراءة الأولى من ديوان "أزهار الشرّ"، بل على العكس، كان شاعرًا يحاول أن يرفع الماديّ نحو الروحيّ(٢). وكثيرًا ما يظهر هذا في السفر الّذي شغف به شاعرنا، وخصّص له قسمًا من "أزهار الشرّ". وسفَره إلى الأصقاع النائية يشبه سفره في القصيدة.

لكنّ عنصر اليأس والسوداويّة والسأم يطغى على شعره كلّه، والنظرة القاتمة هي الّتي تتحكّم به. وتكفي العودةُ إلى الألفاظ المرتبطة بالحزن والموت في ديوان "أزهار الشرّ"، لنلمس هذا يقينًا. أمّا الشاعر عنده، فمحكوم بالعذاب الأبديّ، وإن كان مشدودًا إلى الأثير والأعالي، لكنّ الواقع يشدّه إليه باستمرار، كما أشرنا، فلا يستطيع منه فكاكًا. إنّه يحسد مَن يستطيع أن يقيم في هذا المكان الرائع، حيث ينتصر الجمال. يقول:

"طيري، يا نفسُ، بعيدًا عن الروائح المقيتة،
واذهبي للتطهُّر في الهواء العالي،
وتجرّعي، كشرابٍ إلهيّ صافٍ،
النارَ الصافيةَ الّتي تملأ المساحاتِ الشفافةَ.
وخلفَ الهموم والأحزان الواسعة

---

١- Dominique Rincé, **La poésie française du 19ème siècle**, P. 101

٢- Henri Peyre, **Qu'est – ce que le symbolisme**, p. 46

الّتي تُثقل بأعبائها الوجودَ الغائمَ،
ما أسعدَ من يستطيع، بجانحٍ جبّار،
أن يرتفع نحو الحقول المضيئة الصافية.
ما أسعد مَن كانت أفكاره كالقبّرات
وهي تنطلق بحريّة نحو سموات الصباح،
مَن يحوّم على الحياة، ويفهم بلا عناء
لغةَ الزهور والأشياءِ الصامتة!"[١]

والسبب أنّ الشاعر، مثله هو، يعاني لعنة العالم، بكلّ ما فيه من صور الجحيم، وبكلّ ما فيه من قباحة، ويحاول أن يكسر سويداء السأم بشعره، أو أن يعبّر عن هذا الإحساس الرهيب المستمرّ، من غير أن يستطيع التخلّص منه، هو مَن أعلن في كتاباته عن عبادته لذاته.[٢] ولهذا السبب، نجده يتوسّل الشيطان ليخلّصه من ثقل الهمّ الّذي يشعر به في هذا العالم.[٣]

**٣ – إلياس أبو شبكة و"أفاعي الفردوس":**

أ – معطيات حياتيّة: كانت طفولة "أبو شبكة" مليئة بالحنان والعطف، فهو ابن بيت ميسور الحال، ووَلدٌ مِغناج، طائش في مدرسته. انكبّ على المطالعة، وحصّل معرفة واسعة بالثقافة الفرنسيّة الّتي كان يتقن لغتها، وفي هذا تقول السيّدة ليلى العظم الّتي عرفته جيّدًا: "كان "الياس"

---

١- Charles Baudelaire, **Les fleurs du mal**, p. 15 (قصيدة: "تَسامٍ" Elévation)

٢- Plusieurs auteurs, **Baudelaire (acte du colloque de Nice 25 – 27 Mail 1967)**, p. 51

٣- راجع قصيدته: "ابتهالات إلى الشيطان" Les litanies de Satan.

مثقّفًا ثقافة فرنسيّة رائعة يعرف الفرنسيّة أكثر من أصحابها."[١] وهذا ما مكّنه من الاطلاع على الأدب الفرنسيّ الّذي فتنه، ولا سيّما الرومنطيقيّ منه، وعرّب بعض الكتب والقصائد منه، ومنها رواية "الحبّ العابر" لـ"هنري بوردو"Henri Bordeau الّذي التقاه شخصيًّا.

وكان "أبو شبكة"، بطبعه، ميّالًا إلى العنجهيّة، سريع الغضب، انفعاليًّا جدًّا. وقد أخذ عن أمّه التديّن والإيمان المسيحيّ، فنشأ يؤدّي الصلاة، صبحًا ومساءً.[٢] لهذا السبب نجده متأثّرا بالعهد العتيق،[٣] وقد انعكس هذا بصورة خاصّة في كتابه "أفاعي الفردوس".

ويبدو أنّ "أبو شبكة" قد أحب كثيرًا "إدمون روستان" Edmond Rostand، و"بول فاليري"، و"شاتوبريان". ولكنّ التأثير الرومنطيقيّ يبقى الأكبر فيه، لأنّ طباعه كانت تقبل هذا الاتجاه أكثر من غيره. وكانت شاعريّته بعيدة عن الصناعة، لأنّ الفكرة الشعريّة كانت تأتيه عفو الخاطر،[٤] وعبّر عن هذا في مقدّمة ديوان "أفاعي الفردوس".

---

١- حنّا مارون مسلم، **الخفايا في حياة الياس أبو شبكة**، لا دار نشر، ط١، ٢٠١٢، ص ٨٢. ويقول سمير إسطفان في هذا أيضًا: "كان اهتمام "أبو شبكة" إذن منصبًّا على اللغة الفرنسيّة، يحاول إتقانَها إتقانَه العربيّة، وقد ظلّ، بعد أن أغلقت مدرسة "عينطورة" أبوابها بسبب الحرب، مشغوفًا بهذه اللغة، يقرأ أدبها نثرًا وشعرًا ويُكثر من تعريب آثارها، حتّى جاءت معظم مؤلفاته الأولى تعريبًا لروائع الأدب الفرنسيّ، قديمه وحديثه، كما جاء بعض شعره... اقتاباسًا ونقلًا من شعر الفرنسيّين، وبحثًا في الأدب الفرنسيّ." (سمير إسطفان، **شارل بودلير وآخرون في أدب الياس أبو شبكة**، لا دار نشر، بيروت: ٢٠٠٥، ص ٢١)

٢- المرجع نفسه، ص ٣٤ – ٣٥

٣- المرجع نفسه، ص ٨١

٤- المرجع نفسه، ص ٨٥

وكانت بيئة هذا الشاعر، في عصره، ميالةً إلى الأدب الفرنسيّ، ميلًا كبيرًا، بسبب الانتداب الفرنسيّ الّذي ترك في لبنان (من ١٩٢٠ حتى ١٩٤٣) أثرًا عميقًا، في معظم الأدباء والشعراء الّذين أتقنوا الفرنسيّة، واطّلعوا على أدبها؛ وكان أن تأثّر بعضهم بالكلاسيكيّة، وآخرون بالبرناسيّة والرمزيّة، وكثيرهم بالرومنطيقيّة، ومن هؤلاء "الياس أبو شبكة"، ولعلّه كان أكثر شعراء عصره تمثيلًا لهذا المذهب الأدبيّ.

وكان لطبع "أبو شبكة" دور أساسيّ في ميله إلى المذهب المذكور؛ فقد روي عنه أنّه كان "يتمرّد على الأساتذة... ومنذ تلك البرهة كانت طبائع الرومنسيّة وأخلاقها قد ظهرت عليه لأنّ الرومنسيّ هو المتمرّد الأول..."[١] وظهر هذا الميل في أعماله بشكل عامّ، فيما بعد. وكان شاعرنا ذا ذهن مليء بالثقافة الراقية، ميّالًا إلى المُثُل وأحلام الكبرياء، طامحًا، يحبّ المجد في الحياة، ومع ذلك كان يتعثّر في الحياة، ويمتهنه الواقع، ويذلّه.[٢] ويمكننا هنا أن نجد تشابهًا بينه وبين طائر القطرس albatros الّذي صوّره بودلير[٣]، ويشبّه به الشاعرَ الّذي يسقط فريسة للتافهين والغوغاء:

"الشاعر شبيه بملك السحاب

---

١- إيليّا حاوي، **الياس أبو شبكة شاعر الجحيم والنعيم**، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط٢، ١٩٨٠، ١/ ١٨

٢- المرجع نفسه، ١/ ٢٤

٣- راجع قصيدة: L'albatros في كتاب "أزهار الشرّ" (p. 179 - 180)

الّذي يسكن العاصفة ويسخر برماة السهام
منفيًّا على الثرى بين الغوغاء
يعيقه جناحاه العملاقان عن السير."[١]

هذه التجربة الخاصّة الّتي عبّر عنها "بودلير"، كانت بدورها تجربة "الياس أبو شبكة"، لأنّ أحلامه الدافئة كانت تتحطّم على أرض الواقع. وما لبثت هذه التجربة أن تطوّرت لتصير صورة للصراع بين الواقع والمثال، وبين الحريّة والاستعباد، عند كِلا الشاعرين. وهذا وجه التقاء بينهما في التجربة الحياتيّة، والنظرة إلى الأشياء.

لقد كان لـ"الياس أبو شبكة" مفهوم للشعر يتلاقى أحيانًا مع مفهوم "بودلير"، وإن افترق عنه في كثير من المسائل. فهو يرى أنّ "المدارس الشعريّة سجون، والشاعر لا يعيش في جوّ العبوديّة هذا (وهذا يردّنا إلى صورة طائر القطرس الّذي سبق ذكره). فالطبيعة هي جوّه الفسيح، تتكيّف إحساساته بتطيّف المظاهر المتقلّبة فيه، وإذا خرج الشاعر من هذا الجوّ، خرج من نفسه وكذب على نفسه."[٢] ومثله كان "بودلير"، يرى في الطبيعة "معبدًا فيه عواميد حيّة، تُخرِج كلمات غامضة، وفيها يمرّ الإنسان عبر غابات من الرموز الّتي ترمقه بنظرات مألوفة.[٣] لقد رأى "أبو شبكة"، في نهاية المطاف، أنّ

---

١- Ibid, p. 180

٢- الياس أبو شبكة، **المجموعة الكاملة – في الشعر**، جونية: دار رواد النهضة ودار الأويسيه، ط١، ١٩٨٥، ١/ ٢١٩

٣- Op. cit. p. 16 (correspondances)

الشعر "مخلّص عندما يساعدنا في التغلّب على هول العالم وعلى المغريات الرخيصة الّتي تهبط بنا من العالم الأسمى، وأقصد عالم القلب المحبّ الطاهر النقيّ، إلى العالم السفليّ الجحيميّ، عالم امتلاك الأشياء وبعثرتها وقهرها وفنائها."[١]

لقد كانت علاقة "أبو شبكة" بالناس، بشكل عام، متوتّرة، ولم تكن حياته عاديّة؛ فقد كان يشعر بالوحدة، وبالخلل الاجتماعيّ، وهذا بالتحديد ما سبّب له قلقًا دائمًا، وشعورًا مستمرًّا بالغربة.[٢] لقد كانت أزمته مع العالم أزمة قيم قبل كلّ شيء،[٣] ثمّ انعكست هذه الأزمة على نفسه وداخله، فتجلّت صراعًا عنيفًا انعكس في "أفاعي الفردوس"، وتمزّقًا حادًّا، تجلّى بين الإنسان الطاهر والإنسان المدنّس، ومن هنا تكثر مظاهرُ التوبة ومطلبِ الغفران في الديوان. ونشير هنا إلى أنّ بعضهم نقل عن "أبو شبكة" أنّه كانت تمرّ به ساعات عصيبة، يظهر فيها سأمه ويأسه، فينصحه أصحابه بأخذ الحياة كما هي، وقبول الواقع، وعدم قولبة الناس على مقاييسه هو، وما كان يأبه لهذا، ولا ينتصح.[٤]

---

[١]– ربيعة أبي فاضل، **مدخل إلى أدبنا المعاصر**، بيروت: دار الجيل، ط١، ١٩٨٥، ص ١١٨

[٢]– ثائر زين الدين، **مقال: المرأة في شعر الياس أبو شبكة**، عن موقع: مجلة السويداء الثقافيّة، http://sweida-culture.org/home/index.php

[٣]– الموضع نفسه.

[٤]– جميل جبر، **الياس أبو شبكة شاعر الحبّ**، بيروت: دار الجيل، ط١، ١٩٩٣، ص ٦٩ – ٧٠

ب – مرحلة "أفاعي الفردوس": يذكر "أنطون قازان" أنّ "القسم الأكبر من قصائد "أفاعي الفردوس" نُظم سنة ١٩٢٩."[١] وهو يحتوي على ثلاث عشرة قصيدة، نشر بعضها في مجلة "المعرض"، ومنها قصيدة "الصلاة الحمراء" الّتي حملت عنوان "قبل الزلزال" في المجلة المذكورة، عام ١٩٢٨.[٢]

وذكر "إيليا حاوي" أنّ قصائد هذا الديوان نُظمت بين عامي ١٩٢٩ و١٩٣٨، وكان عمر الشاعر "يترجّح بين الخامسة والعشرين والخامسة والثلاثين"،[٣] وتمثّل تجربتها معاناة لانهيار عالم المُثُل، في قلب الشاعر، وسقوط العصر والحضارة.[٤]

ويقوم هذا الديوان على تجربة خاصّة، عاناها "أبو شبكة" بسبب علاقته بامرأة متزوّجة. يروي الشاعر نفسه هذه التجربة، فيقول: "ومن غرائب تلك القوّة في شعوري أنّها كانت ترفع خيالي عن أخصب تربة في مغرس الأنوثة من هذه المرأة. وربّما كان لهذه العفّة أسباب لا أرى فيها للعاطفة البشريّة بل للضمير، فقد كانت ذات بعل وولد، وكنت من الشباب في مرحلة شعريّة عذراء... هي المرحلة الّتي تتصارع فيها العاطفة البريئة والشعور العنيف في مفترق الطرق بين المدرسة والمدينة. كان الزوج نائيًا والولد طفلًا، وكنتُ أختلس من غلواء ساعات أصرفها في مخدع هذه المرأة.

---

١- أنطون قازان، **دراسات في الأدب والحياة (المجموعة الكاملة)**، بيروت: دار النهار، ط٣، ٢٠١١، ١/ ٩٨

٢- رزوق فرج رزوق، **الياس أبو شبكة وشعره**، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط٢، ١٩٧٠، ص ١٨٠

٣- إيليّا حاوي، **الياس أبو شبكة شاعر الجحيم والنعيم**، ٢/ ٧

٤- المرجع نفسه، ٢/ ٨

ولم يكن يخطر في نفسي أنّ الحبّ سينحدر يومًا عن جذعنا الأعلى... وبدرت منّي التفاتة شاردة على الحائط فوقعت عيناي على صورة الزوج فهربت... هربت من مخدع من أحبّ، وكانت الليلة ماطرة والطريق سوداء."[١] وكانت هذه المرأة نسيبة لـ"أولغا" (غلواء) الّتي صارت زوجة الشاعر فيما بعد، وتدعى "وردة" ("روز")، وتسكن في الذوق، وزوجها غائب، يعمل في الخارج.[٢] وكانت "وردة" هذه تتردّد على "أولغا"، فتلتقي عندها "الياس"، وتأنس إليه، وكان يرافقها أحيانًا إلى بيتها.[٣] أمّا الزوج فنقولا ساروفيم، الكثير الأسفار بسبب عمله.[٤]

تركت هذه التجربة أثرًا عميقًا في نفس "أبو شبكة"، وهي الّتي رسّخت فيه، على ما يبدو، صورة المرأة – الشيطان، أو المرأة – الأفعى، إذا صحّ التعبير. فبالعودة إلى الديوان، نجد صورة المرأة الّتي دأب شاعرنا على نقلها فيه ترتبط بـ"دليلة" التي ظهرت عند "أبو شبكة" في قصيدة "شمشون"، وبالإثمّ، والعهر، والفجور،[٥] وبالأفعى،[٦] وبـ"بنت لوط"، و"سدوم هذا العصر"، و"سليلة الفحشاء" و"بغيّ هذا العصر"،[٧] وبـ"ابنة الاثمّ"،[٨]

---

١- أنطون قازان، **دراسات في الأدب والحياة (المجموعة الكاملة)**، ١/ ١٠٠ - ١٠١

٢- ربيعة أبي فاضل، **مدخل إلى أدبنا المعاصر**، ص ١١٥

٣- جميل جبر، **الياس أبو شبكة شاعر الحبّ**، ص ٥٣

٤- المرجع نفسه، ص ٥٤

٥- قصيدة القاذورة.

٦- قصيدة: الأفعى، وفي هيكل الشهوات، والدينونة، والطرح.

٧- قصيدة: سدوم.

٨- قصيدة: الخيال النقي.

وبمُطعمة الشفاه،[١] وبـ"أميرة الشهوة الحمراء"،[٢] وبصاحبة "الشعر البغيّ"،[٣] وبالعذراء الموبوءة القيثار، وبالحيّة.[٤]

والغريب أنّنا لا نكاد نقع على أيّة صفة إيجابيّة من صفات المرأة، إلّا في قصيدة "الدينونة".[٥] وترتبط هذه الصورة بشكل وثيق أيضًا بصورة الإغواء والشرّ اللتين نجدهما في العهد العتيق؛ لهذا السبب اعتبر بعضهم "الياس أبو شبكة"، في هذا الديوان، "رسول أدب التوراة في العالم العربيّ."[٦]

وعلى هذا، يمكننا أن نقول إنّ امرأة واحدة كانت وراء هذا الديوان، "على الرغم من صيغة الجمع في عنوانه. وعندما سئل الشاعر: لماذا اخترت لديوانك، أو ارتضيت له، كلمة "أفاعٍ" كعنوان، في حين أنّه من وحي أفعًى واحدة؟ أجاب: إنّ أفعايَ بسبعة رؤوس، فهي سبع أفاعٍ."[٧]

---

١- يقول: "ونساء هذا العصر، إنْ أحْبَبْنَ، أطعَمْنَ الشفاه" (قصيدة: عهدان)

٢- قصيدة: الشهوة الحمراء.

٣- قصيدة: حديث في الكوخ.

٤- قصيدة: الدينونة.

٥- يقول أبو شبكة:

كَم عاشقٍ زَاغَ مِن عَذراءَ طاهرةٍ عُلَّت من الملَإِ الأعلى بأنوارِ
باكورةُ الحبّ، أبقى في مراشفها ثَديُ السماءِ رِضاعَ الفاطرِ الباري
حَتّى إذا ادَّنَأتْ فيهِ، وفاجرَها وقامَ يطرَحُها عَن جسمِهِ العاري
أَهْوَت على يأسِها، واليَأْسُ يَنخرُها: إمّا الضريحُ، وإمّا العارُ، فاختاري... (الياس أبو شبكة، **المجموعة الكاملة – في الشعر**، ١/ ٢٥٢)

٦- حنا مارون مسلّم، **الخفايا في حياة الياس أبو شبكة**، ص ٨١

٧- أنطون قازان، **دراسات في الأدب والحياة (المجموعة الكاملة)**، ١/ ١٠٣

ج – حقيقة التأثّر والتأثير بين "بودلير" و"الياس أبو شبكة": هل يمكننا أن نتكلّم على تأثّر وتأثير بين "بودلير" و"الياس أبو شبكة"؟ وما الدليل على أنّ "أبو شبكة" عرف "بودلير"، وقرأه، وتأثّر به؟

تضاربت الآراء في هذه المسألة بين الدارسين، فبعضهم اعتبره لم يتأثّر بـ"بودلير"، ومن هؤلاء السيّدة "ليلى العظم" الّتي زعمت أنّ "أبو شبكة" لم يتأثّر بالشاعر الفرنسيّ، وأنّ "كرم ملحم كرم" ألصق به هذه التهمة.[١] وكذلك "منيف موسى" الّذي قال: "وقد أشيع أنّه استلهم "بودلير"، إلّا أنّ الأثر الأكثر ظهورًا في شعره هو أثر "دي فينيي"، وخصوصًا في ديوانه "أفاعي الفردوس"... وقد نفى الشاعر نفسه تهمة تأثّره بـ"بودلير" في أمسية سنة ١٩٣٨ في منزل الشاعر "جورج قرم"."[٢] ومن هؤلاء أيضًا "عبد الله لحود" الّذي يقول إنّه لم يجد في شعر شاعرنا "أثرًا عميقًا لـ"بودلير"، على ما في بعض قصائد الشاعرين من تشابه سطحيّ. ومن الغريب أنّ بعض الأدباء توهّموا، عند ظهور "أفاعي الفردوس"، أنّ هذه القصائد العنيفة تستوحي "أزهار الشرّ" أو تقلّدها."[٣] ومثله "صلاح لبكي" الّذي يميل إلى رأي "لحود".[٤]

---

١- حنا مارون مسلّم، **الخفايا في حياة الياس أبو شبكة**، ص ٨٢

٢- منيف موسى، **الشعر العربيّ الحديث في لبنان**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٨٠، ص ٤٥

٣- رزوق فرج رزوق، **الياس أبو شبكة وشعره**، ص ١٩٩

٤- الموضع نفسه.

ومن الآراء الّتي ربطت "أفاعي الفردوس" بـ"أزهار الشرّ" لـ"بودلير" رأي "كرم ملحم كرم" الّذي هاجم "أبو شبكة" بعنف، قائلًا: "وبلغ من قحّته... أنّه غزا حتّى عنوان ديوانه، فاختار "بودلير" عنوانًا لأشعاره "أزهار الشرّ" فجاراه "أبو شبكة" في التناقض، ووصم ديوانه بعنوان "أفاعي الفردوس"؛ وأنشد "بودلير" قصيدة "القاذورة" فقلّده فيها "أبو شبكة" وسرق معانيها من قصيدة الحلم لـ"فيكتور هيغو". ونظم "بودلير" قصيدة "الأفعى" فنهج "أبو شبكة" فيها نهجه. واستهلّ "بودلير" ديوانه بقصيدة "بَرَكَة" فسرقها الأستاذ "أبو شبكة" وختم بها ديوانه تحت عنوان "الطرح"..."[١] وقال "رفائيل بطي": "وما كادت تزحف أفاعي فردوسه حتّى صاح الأدباء هذا "بودلير" لبنان."[٢] ومثله "يوسف غصوب" الّذي اعتبر أنّ "أبو شبكة" يحذو حذو "بودلير" في "أفاعيه"؛ وكان "فؤاد أفرام البستاني" أيضًا من هذا الرأي.[٣] وقال "جميل جبر" إنّ بينهما "أكثر من علاقة حميمة، سواء في النظرة إلى الفنّ وإلى الحياة الحبّ أو في الطبع والمزاج، أو في تجارب الحياة وما تولّد من انفعال في حالات الألم والنشوة والخيبة والألم والحلم والتمزّق."[٤]

---

١- المرجع نفسه، ص ١٩٦ – ١٩٧

٢- المرجع نفسه، ص ١٩٨ – ١٩٩

٣- المرجع نفسه، ص ١٩٩

٤- جميل جبر، **الياس أبو شبكة شاعر الحبّ**، ص ١٥٣

على أنّ كلّ هذا لا يكفي لإثبات التأثّر والتأثير، أو نفيه. علينا أن نلج إلى عمق الديوانين، وأن نتلمّس نقاط التلاقي والاختلاف، لنجزم بالمسألة؛ فحتى لو نفى الشاعر نفسه هذا التأثّر، فإنّ هذا ليس أكثر من كلام يمكن ألّا يكون صحيحًا، في هذه المسألة.

ج – ١ – نقاط التلاقي بين شخصيّتي الشاعرين/ تلاقي المواقف: قلنا، في مكان سابق، إنّ ظروف "بودلير" الحياتيّة كانت مميّزة، وما يهمّنا هو موقفه من الحياة، ونظرته إلى الفنّ؛ فهذا الشاعر كان يشعر بسأم من الحياة، تشوبه سويداء قاتلة، ويعتبر العالمَ مدنسًا، خاليًا من الجمال، يعاني الإنسان فيه القهر والعذاب، ويطمح الشاعر فيه إلى المثال، لكنّه يُشَدّ إلى الواقع المشوَّه باستمرار، تغريه المادّة والجسد، ويحاول أن يهرب منهما إلى الفراديس الاصطناعيّة. لهذا السبب كانت "الرحلة" voyage فِعْلَ هروب، عند "بودلير"، يعوّض بها من نقصان واقعه الأليم. من جهة أخرى، كانت شهوة الموت تشدّه إليها، من وقت إلى وقت، حتّى إنّه فكر في الانتحار، كما ذكرنا في مكان سابق من هذه الدراسة. وقصائده الأربعة الّتي تحمل عنوان "سويداء السأم" Spleen هي ثمرة هذه الفكرة، ومثلها قصائده في الموت. أمّا الخمر، فكانت بعضًا من الفراديس الاصطناعيّة الّتي خلقها "بودلير" ليهرب إليها، ويرتاح فيها من عناء الواقع المرير.

وكانت هموم العصر الحديثة، وواقع المدينة الأوروبيّة الضاغط يؤثّر فيه كثيرًا، لذلك لجأ إلى التمرّد على القيم السائدة، وفجّر نقمته عليها، وعبّر عن هذا بوضوح في شعره.

هذا من جهة. من جهة أخرى، كانت علاقته بالمرأة مميّزة، حيث نجد فيها ضربين من النساء: المرأة الملاك الّتي تمثّلها مدام "ساباتييه"، والمرأة الشيطان الّتي تمثّلها "جان دوفال"؛[١] وكان انشداده إلى الجنس مع الثانية، ثمّ معاناته مرض الزهريّ الّذي أدّى إلى وفاته في الحادي والثلاثين من آب عام ١٨٦٧، منعكسًا في ديوان "أزهار الشرّ". لذلك فإنّ حال الصراع العنيف هي ما كان يحرّك فكرة الديوان المحوريّة، وهي مفاعيل الحياة الّتي عرفها "بودلير". وفي هذا يقول "سمير إسطفان" إنّ "أزهار الشرّ" ما هي غير "انعكاس لحياة زاخرة بالغرائب والمتناقضات، هي حياة طغت عليها رتابة (كذا) الأيّام والوحدة والقلق، هي تلك الطريق الّتي تقودنا إلى المصير المحتوم، أي إلى الموت. هي الزمن الّذي يحاول سحقنا تحت عبئه، وإخفاق جهدنا للإفلات منه. وبكلمة، إنّ "بودلير" يرضى لنفسه العيش في عالم لامعقول قاسٍ، هو يرضى بأن تكون السماء فارغة، ويعلم أنّ إدراك الإنسان لتخبّطه في الشرّ وجه من وجوه العظمة الإنسانيّة."[٢]

ولكنْ لا بدّ لنا من ملاحظة أنّ الاختلاف بين كلّ من "بودلير" و"أبو شبكة" كان واضحًا، على الرغم من التقارب في عدد الألفاظ الدينيّة.

---

[١]– يقول جميل جبر في هذا: "بودلير عرف الشهوة المستعرة مع جان ديفال، وعرف حبًّا كاد يكون عذريًّا مع مدام ساباتييه؛ وهكذا أبو شبكة مع وردة، ثمّ غلواء وهادية وليلى." (جميل جبر، **الياس أبو شبكة شاعر الحبّ**، ص ١٥٤)

[٢]– سمير إسطفان، **شارل بودلير وآخرون في أدب الياس أبو شبكة**، ص ١٨٦

ففي حين غرق "بودلير" في جحيم من العبثيّة والعدم، استطاع "أبو شبكة" أن يتخلّص من هذا الجحيم.[١]

أمّا بالنسبة إلى "الياس أبو شبكة"، فقد تلاقى مع هذا الشاعر في بعض حياته، ناهيك بطباعهما المتقاربة في أمور كثيرة، وجاءت "أفاعي الفردوس" صوتَ إنسان يخبرنا "سيرة حياته. يعرض موقفه من الإنسان الآخر، من الحضارة..."[٢] فقد كانت نظرته إلى مجتمعه تتلاقى ونظرة الشاعر الفرنسيّ إلى المجتمع؛ فـ"أبو شبكة" كان يرى إلى عصره "عصر سدوم، لكنّه مقنّع، متكتّم، يفترش سرير الفحشاء، سرًّا... إنّها الحضارة هكذا، ذات بريق يسطع، جيفة محنّطة... حضارة التقدّم تُتْقن النفاق والخديعة، تُماكر بالشرّ، وتكسوه ببرقع وحجاب."[٣] وهو، مثل "بودلير"، يتحرّى في تجربته الّتي عاناها عن "يقين يركن إليه وتطمئنّ به نفسه، وفي تحرّيه عن ذلك السراب، عانى تجربة الخطيئة والدنس والفضيلة والكرامة والعار، وظلّ يشعر أنّ الهاوية ما زالت تفغر من دونه فم الفراغ والعبث."[٤]

وهنا لا بدّ لنا من الإشارة إلى أنّ موقف "شوقي ضيف" من "أبو شبكة" و"بودلير" كان غير دقيق. فقد اعتبر هذا الناقد أنّ هناك فرقًا بعيدًا بين الشاعرين، لأنّ "أزهار الشرّ" نمت في تربة غربيّة، تكثر فيها الانحلالات،

---

١- جميل جبر، **الياس أبو شبكة شاعر الحبّ**، ص ١٥٥

٢- ربيعة أبي فاضل، **مدخل إلى أدبنا المعاصر**، ص ١١٦

٣- إيليّا حاوي، **الياس أبو شبكة – شاعر الجحيم والنعيم**، ٢/ ٥٧

٤- المرجع نفسه، ٢/ ١٠

وتعبّر تمامًا عن صاحبها، في حين أنّ "أفاعي الفردوس" نشأت "في الخارج"، وكان الشاعر يصوّر سمومها من غير أن يؤمن بها، محاوّلًا التحذير منها، و"يريد لصاحبتها أن تقف عند حدّها، وأن تعود إلى فردوسها عفيفة طاهرة نقيّة"،[١] وخلص إلى نتيجة مفادها أنّ "أبو شبكة" شاعر يقول ما لا يعتقد، وينقل تجربة لا يحسّ بها في أعماقه. وليس هذا الكلام صحيحًا إلّا في قسم منه؛ وقد ردّ عليه "رزوق فرج رزوق"، فقال: "في "أفاعي الفردوس"... تجربة حقيقيّة، هي هذا الحبّ الجنسيّ الجديد الّذي أوثقه بهذه المرأة الّتي نأى زوجها عنها..."[٢] وفي الحقيقة، فإن الحبّ عند "أبو شبكة" قد صار صورة من صور الصراع الرومنطيقيّ الداخليّ، بين الخير والشرّ، وبين الطهر والتلوّث؛ بين صورتين للمرأة تمثّل إحداهما الطرف المظلم، وتمثّل الأخرى الطرف المضيء من الحياة، وبالتالي بين مفهومين أخلاقيّين.[٣] فالمرأة – الأفعى الّتي أوقعته في حبائلها، وسبّبت انزلاقه إلى الفساد "رأى فيها شاعرنا صورة لنساء العصر اللواتي دنّسن الشرّف وحطّمن القيم الأخلاقيّة."[٤]

من جهة أخرى، كان موقف "أبو شبكة" من الموت قريبًا من موقف "بودلير"، فـ"بودلير" رأى الموت نهاية للتناقضات الّتي تصطرع في حياة

---

١- شوقي ضيف، **دراسات في الأدب العربيّ المعاصر**، القاهرة: دار المعارف، ط٧، ص ١٦٧ – ١٦٨

٢- رزوق فرج رزوق، **الياس أبو شبكة وشعره**، ص ١٨٥

٣- منيف موسى، **الشعر العربيّ الحديث في لبنان**، ص ١٠٧

٤- المرجع نفسه، ص ١١١

الإنسان وتمزّقه، وتعوّض له من افتقاده إلى الجمال، وتخرجه من ألم العالم. ومثله "أبو شبكة" رأى أنّ "الموت يخلّصه من عالم الواقع، عالم الفساد، فتسبح الروح في عالمها النورانيّ حيث السعادة والهناء، وكأنّي به يؤمن أنّ الجسد هو السجن الضيّق للروح... وأنّ الجسد – السجن ليس إلّا بؤرة فساد."[١] وهذا شبيه جدًّا بموقف "بودلير"، تمامًا كما أنّه شبيه بموقف الرومنطيقيّين الّذين مالوا إلى تغليب العناصر الفطريّة، والقيم الروحيّة، على الجسد والمادّة.

لقد كان "أبو شبكة" مفتونًا بشيء من رمزيّة "بودلير" الّتي مهّدت لقيام التيّار الرمزيّ في الغرب. فالغموض المشرق le clair – obscur عند الأوّل الّذي ظهر، أوّل ما ظهر، في عنوان ديوانه "أزهار الشرّ" (التناقض الجوهريّ بين الزهرة والشرّ)، نجده يظهر بدوره عند الثاني، في عنوان "أفاعي الفردوس" (التناقض بين الأفعى رمز الخطيئة، والفردوس رمز التصفّي والنور)؛ وكلا العنوانين يتألّف من كلمتين تتنافران في جوهرهما.[٢]

وفي اختيار عنوانيَ الكتابين، نجد عند الشاعرين تقابلًا: فـ"بودلير" ساعده "هيبوليت بابو" Hyppolite Babeu في اختيار عنوان ديوانه، عندما كانا في مقهى "لامبلان" Lemblin، في حين ساعد "بطرس البستاني" "الياس أبو شبكة" في العثور على العنوان "أفاعي الفردوس".[٣]

---

١- منيف موسى، **الشعر العربيّ الحديث في لبنان**، ص ٨٢

٢- سمير اسطفان، **شارل بودلير وآخرون في أدب الياس أبو شبكة**، ص ٣٨

٣- المرجع نفسه، ص ١٨٥ – ١٨٦

ولا ننسى أنّ "أبو شبكة" قد ترجم لـ"بودلير" حياته العاطفيّة في كتاب نشره، أسماه: "بودلير في حياته الغراميّة".

ولكن، كيف يمكننا أن نتكلّم على تلاقٍ حقيقيّ بين هذين الشاعرين وموقفهما من الشعر متناقض؟ فـ"بودلير" يعتبر الأدب والشعرَ صنعةً، يقول: "مهما كان البيت جميلًا، هو، قبل الكشف عن جماله، عدد من الأمتار ارتفاعًا، وعدد من الأمتار عرضًا. ومثله الأدب، وهو المادة الأقلّ تقديرًا، هو مَلْءٌ للعواميد قبل كل شيء...[١] وإذا أردنا أن نكتب بسرعة، كنا بحاجة إلى كثير من التفكير، وإلى أن نجرجر معنا موضوعًا، ونحن نتنزّه، ونستحمّ، ونتناول الطعام، وحين نكون مع معشوقتنا تقريبًا..."[٢] يعني هذا، أنّنا نفكر كثيرًا لنكتب، وبالتالي علينا أن "نصنع" ما نكتب، فالتفكير في الموضوع ليس مجرّد وحي.

وهذا الموقف يناقض، في جوهره، موقف "أبو شبكة" الّذي يرى أنّ "الشاعر الحقيقيّ لا طاقة له على اختيار اللفظة، فله من شعوره الزاخر ما يصرفه عن هذه الأُلْهية. وعندي أنّ الشعر ينزل مرتديًا ثوبه الكامل."[٣]

لكنّ هذين الموقفين المتناقضين من الشعر لا يمنعان التأثّر بالموضوع في النصّوص. فـ"أبو شبكة" لا يعتبر نفسه صنّاعًا، غير أنّه من الممكن أن يتأثّر ببعض ما جاء في نصّ "بودلير"، كما سنبيّن بعد قليل، بل يمكن أن

---

١- Charles Baudelaire, **Conseils aux jeunes littérateurs**, Paris: éditions du boucher, 2002, p. 5 (livre PDF)

٢- Ibid, p. 7

٣- الياس أبو شبكة، **المجموعة الكاملة – في الشعر**، ص ٢١٤ (مقدمة "أفاعي الفردوس")

يتأثّر أيضًا ببعض التراكيب الشعريّة اللافتة المميّزة، ومن بينها بعض الصور الّتي تحمل التناقض في تركيبها، كعنواني ديوانيهما. بالإضافة إلى هذا، فإنّ التلاقي في مفهوم الشعر نفسه عند الشاعرين هو "على صعيد النزعات النفسيّة في ما سمّي بالفرنسيّة La double postulation، وما ستعبّر عنه بـ"ازدواجية التجاذب"."[١]

ج – ٢ – نقاط التلاقي بين شخصيّتي الشاعرين/ تلاقي النصّوص:

إنّ أولى الصور المشتركة بين الشاعرين في ديوانيهما هي صورة الأفعى. واللفظة تتواتر في شعر "بودلير"، ويستعير منها طراوتها، وحركتها الّتي تطول وتقصر، ومداعباتها...[٢] لينعت بها "جان دوفال"، في حين نجد أفعى "أبو شبكة" تكمن صفاتها في "الحُسْن" والتملّق،[٣] وتمزج دمها بالسمّ الزعاف مصلًا للموت،[٤] وترتبط بالخطيئة الأصليّة (حيّة الفردوس).[٥] إنّها، عند "أبو شبكة"، صورة للشرّ والخطيئة الّتي تجرّ الإنسان إلى السقوط. وهي كثيرة الشبه بصورة "المرأة الزانية" La femme adultère عند "ألفرد دي فينيي"،[٦] في قصيدته الّتي تحمل العنوان نفسه. غير أنّ هذا لا يعني أن ننفي تأثّر "أبو شبكة" بـ"بودلير"، لأنّ سياق هذه المرأة – الأفعى شبيه بما صوّره

---

١- سمير إسطفان، **شارل بودلير وآخرون في أدب الياس أبو شبكة**، ص ١٩٣

٢- راجع، مثلا، قصيدة "الأفعى الراقصة" Le serpent qui danse، وقصيدة "تحولات مصّاص الدماء" Les métamorphoses du vampire

٣- راجع قصيدة "شمشون".

٤- راجع قصيدة "الأفعى".

٥- راجع قصيدة "في هيكل الشهوات".

٦- سمير إسطفان، **شارل بودلير وآخرون في أدب الياس أبو شبكة**، ص ١٩٢ - ١٩٣

"بودلير" أيضًا، وفي سياقه نفسه؛ فالبعد المسيحيّ، عند الشعراء الثلاثة المذكورين، واضح، بشكل أو بآخر، والبعد التوراتيّ لصيق بصور "أبو شبكة"، في "أفاعي الفردوس"، ما يعني أنّه متأثّر أيضًا بالعهد العتيق (سدوم، لوط، شمشون، أفعى الفردوس وقصّة السقوط، قايين...).

من جهة أخرى، يمكننا أن نقارن بين قصيدتي "القاذورة" لـ"أبو شبكة" و"جيفة" Une charogne لـ"بودلير"، وقصيدتي "الأفعى" و"في هيكل الشهوات" لـ"أبو شبكة" و"الأفعى الراقصة" Le serpent qui danse لـ"بودلير"، وبين قصيدتي "الصلاة الحمراء" و"ابتهالات الشيطان" Les litanies de Satan، ، لاستقراء بعض ملامح التلاقي بين الشاعرين.

يقول "بودلير" في قصيدة "جيفة":

"نعم، ستصبحين كهذه الجيفة يا ملكة المفاتن،
بعد أن تلقي الأسرار الأخيرة،
عندما سترقدين تحت العشب والزهور المترفة
وتتحلّلين بين الرفات.

عندئذٍ، يا فِتنتي، قولي للديدان
الّتي ستلتهمك بقبلاتها
إنّي احتفظت بالشكل والجوهر الإلهيّ
لغراماتي المتحلّلة.[١]

---

١- Charles Baudelaire, **Les fleurs du mal**, p. 45

صحيح أنّ "أبو شبكة" لم ينقل هذه الصورة كما هي في قصيدته "القاذورة"، فهو لم يصف جثّة تتحلّل في الشمس وتنتن؛ لكنّ هذه الصورة الرهيبة انعكست بعض عناصرها في "قاذورة" "أبو شبكة"، فهو يقول:

وشاهَدْتُ في الأَطْباقِ مَفْسدَةَ الورى تمورُ بها الديدانُ سَكرى تُعربِدُ
مَقاذِرُ تَمشي في الحياةِ طَروبَةً تُغَنّي، وَأَصداءُ القبورِ تُرَدِّدُ...
ففي طَبَقٍ مستَنقَعٌ في صَقيعِهِ نَمَتْ حَشَراتٌ فاجراتٌ تَوَقَّدُ.[١]

الجيفة في القصيدة الأولى هي جيفة المرأة العشيقة الّتي تحلّلت، ولم يبقَ منها سوى ذكرى غرام الشاعر معها، واحتفظ منها بجوهرها الإلهيّ، في حين أنّ الجسد التهمته الديدان، ووواري الثرى. أمّا "أبو شبكة" فرأى المرأة (وهي مَفْسَدة الورى) تلتهمها الديدان، وتوارى في القبر، والحشرات تلتهم أخريات، بمعنى أنّه لم يأتِ على ذكر جمالها أو جوهرها الجميل، ولا هو يريد أن يحتفظ بأيّ شيء من هذا الجوهر.

من الواضح هنا أنّ نواتي الصورتين متشابهتان، ولكنّ اتجاه كلّ صورة منهما مختلف؛ غير أنّ التأثّر لا يعني النقل الحرفيّ، ولا النقل الأمين للصورة أو الفكرة، بل يتأثّر الأوّل بالثاني، ويتحرّك هذا التأثير في داخله بطريقة معيّنة، ويتّخذ أشكالًا خاصّة بكلّ شاعر.

أمّا في قصيدة "الأفعى الراقصة" فنجد "بودلير" يصف حركة الأفعى، ولَدَانَتَها، ولونها، وطراوتها، ويجعلها صفات لـ"جان دوفال" عشيقته، وهو لا يسفّه هذه الصفات، يقول:

---

[١]- الياس أبو شبكة، **المجموعة الكاملة – في الشعر**، ص ٢٢٤ – ٢٢٥

"كم أحبّ أن أرى، أيّتها العزيزة اللامبالية،
في قدّك الرائعِ هذا
متلألئًا كالقماشة المترجرجة
انعكاسَ البشرة...

عيناكِ اللتان لا تنمّان عن شيء
حلوٍ أو مرّ
جوهرتان باردتان يختلط فيهما
الذهبُ بالحديد.

وعند مَرآكِ تمشين بإيقاع
على سجيّتك الجميلة
نخالنا نرى أفعى راقصةً
على رأس عصا...

وتحت عبء فُتوركِ
يتمايل رأسكِ الطفل
كما يتمايل
فيلٌ صغير.

وجسمك ينحني ويتمدّد
كزورق رشيق
ينساب من شاطئ إلى شاطئ ويغمس
دواقِلَ صواريه في الماء..."[١]

فهو يصوّر حركة المرأة، ولون جسدها، ومنظرها بإعجاب، ولا ينقل هذه الصفات بشكل سلبيّ، في حين أنّنا نجد "أبو شبكة" يقول:

ستحفرُ مَصقولَ الرخامِ بجسمِها
شِفاهُكَ حتّى تبرزَ الأَعْظُمُ الصَفْرا[٢]

ويقول:

أَخافُ في الليل من طَيفٍ يُسَلُ بهِ
موجاتُ عينيكِ حينًا، ثمّ يَغتربُ
طَيفٌ من الشهوةِ الحمراءِ تغزلُهُ
حُمرُ الليالي وفي أعماقِهِ العَطَبُ
ووجهُكِ الشاحِبُ الجذّابُ تُرهِبُني
ألوانُهُ، يتشهّى فوقَها اللَهَبُ...
وما السوادُ الّذي في مِحجَرَيكِ بَدا
إلاّ بقايا من الأحشاءِ تُغتَصَبُ.[٣]

---

١- Charles Baudelaire, **Les fleurs du mal**, p. 41 - 42

٢- الياس أبو شبكة، **المجموعة الكاملة – في الشعر**، ص ٢٢٨

٣- المصدر نفسه، ص ٢٢٩

فهو ينقل ملامحها، كما فعل "بودلير"، ويصوّر عينيها وفِعلَهما، لكنّه يربط هذه الصفات، باستمرار، بالشرّ الّذي يقرنه بالمرأة. لذلك نلاحظ، في النموذجين الأخيرين، أنّ "أبو شبكة" يأخذ من "بودلير"، غير أنّه يحوّل مسار ما يأخذ، ليصبّ في إطار الرؤيا الّتي ينقل لنا.

أمّا في قصيدتَي "ابتهالات الشيطان" و"الصلاة الحمراء"، فنجد "بودلير"، في الأولى، يصلّي للشيطان، ويراه بابًا للخلاص من عذابه، فيدعوه إلى الإشفاق عليه، وإلى أن يرحم آلامه، ويستعمل لازمة تتكرّر في القصيدة بعد كلّ بيتين، هي:

"أيّها الشيطان، أشفِق على عذابي الطويل."[١]

ونجد "أبو شبكة" في "الصلاة الحمراء" يكرّر لازمة التوبة:

"ربّاهُ، عفوَكَ، إنّي كافرٌ جانِ!"[٢]

فقد تأثّر بأسلوب "بودلير" في جعل لازمة للقصيدة، ولكنّه حوّل صلاته إلى الله، خلافًا للشاعر الفرنسيّ، فجاءت صلاة توبة. في القصيدة الأولى نجد "بودلير" محطّمًا، يتمسّك بالشيطان، في محاولة للخروج من يأسه المطبق، فيعكس الروح الأوروبيّة الفاوستيّة الّتي تجرّب، وتستهدف الوصول إلى أفق جديد للخلاص؛ وفي القصيدة الثانية نجد "أبو شبكة" يعكس الروح الشرّقيّة الّتي ترسّخت فيه، فيعود إلى الله سبيلًا أخيرًا للخلاص من كابوسه.

---

١- Charles Baudelaire, **Les fleurs du mal,** p. 148

٢- الياس أبو شبكة، **المجموعة الكاملة – في الشعر**، ص ١٤٦

وبين القصائد الّتي عرضنا بعض التقاطع، إلّا أنّ لكلّ شاعر من الشاعرين موقفَه، ورؤياه المختلفة عن الآخر.

**٤ – نتيجة**: يمكننا، بعد هذا أن نقول: إنّ "أبو شبكة" قد تأثّر بديوان"بودلير" "أزهار الشرّ": تأثّر بمناخه العام، ولا سيّما مناخ الخطيئة الّذي فيه، وتأثّر بعنوانه بشكل واضح، فأخذ منه ما أخذ، على قلّته، وأعاد صياغته على طريقته؛ ولكنّه مزجه بما تأثّر به من الشاعر الرومنطيقيّ "ألفرد دي فينيي" Alfred de Vigny، ولا سيّما قصيدتيه "غضب شمشون" La colère de Samson و"المرأة الزانية" La femme adultère، وبالروح الرومنطيقيّة العامّة، بالإضافة إلى البعد الدينيّ الّذي ترك فيه أثرًا عميقًا بسبب قراءته للعهد العتيق. وامتزج هذا كلّه في نصوصه، ليُخرج لنا "أفاعي الفردوس". ولكنّ "أبو شبكة" ظلّ أقرب في ما كتب إلى "فينيي" منه إلى "بودلير"، وهذا لا ينفي تأثّره بالأخير مطلقًا، على الرغم من نفي الشاعر نفسه له.

وفي الواقع، فإنّ هذا الديوان، حين صدر، مثّل صدمة لبعضهم، ما دفعه إلى مهاجمة "أبو شبكة" بقوة، لأنّ الذائقة العربيّة، في تلك الآونة، لم تكن معتادة هذا النوع من المضمون الشعريّ. وقد انعكس غضب "أبو شبكة" من نفسه، ومن المرأة الّتي حصل على جسدها، نصوصًا من نوع مختلف، خصوصًا في لوحاتها وتصاويرها، نصوصًا عكست تفرّد هذا الشاعر بين مُجايليه، وأبرزت خصوصيّته الشعريّة.

## الأنموذج الرابع:
## لعازر العهد الجديد ولعازر خليل حاوي

**١ – مقدّمة:** أفادَ كثير من الشعراء والكتّاب من قصّة لعازر الّتي وردت في العهد الجديد، فضمّنوها بعض كتاباتهم، وجاءت عند عدد منهم رمزًا، كما هي الحال عند بدر شاكر السيّاب، وخليل حاوي. ولكنّ القصّة لم ترد عند هؤلاء كما وردت تمامًا في العهد الجديد، بل أدخلوا عليها تعديلًا يفيدهم في كتاباتهم، وهو أمر معروف في عمليّة التناصّ المنتشرة في الكتابات.

**٢ – قصّة لعازر وحيثيّاتها كما وردت في العهد الجديد:** قصّة لعازر معروفة في العهد الجديد، وقد ورت في الإصحاح الحادي عشر من إنجيل يوحنا، ومفادها أنّ لِعازَرَ – أَحدُ أَصحاب المسيح – القاطنِ ببيت عَنْيا كانَ مَريضًا، فأرسلت الأختان إلى يسوع تُعلمانه بهذا، وتسألانه أن يذهب إلى هناك لمساعدته. فتلكّأ في الذهاب إلى القرية يومين، ووصلها بعد ذلك. وكان لعازر قد مات، ومجلس العزاء قائمًا. وكان يسوع يعرف أنّ صديقه مات، وقد قال للرسل إنّه نائم، وإنّه ذاهب ليوقظه. ثمّ أعلمهم بموته؛ وقالت له مريم، أخت لعازر، إنّ أخاها مات، ولو كان هو هنا لكان عاش. فأمرهم بفتح القبر؛ وقالت مرتا أخت لعازرَ الثانية إنّه قد أنتن؛ فسألها إن كانت تؤمن به، فأجابت أنْ نعم. ففتحوا القبر، وردّ المسيح إلى لعازر الحياة، بقوّة الله، ليؤمن الجمع الحاضر بأنّ الله أرسله.

**٣ – حيثيّات القصّة الإنجيليّة**: تعني كلمة لعازر: "الله عضَد"،[١] أو "الله مُعين".[٢] وتُبنى على أساس الإيمان، فالمعجزة هنا وسيلة لبعث الإيمان، في نفوس من لا يؤمنون بالله، وبالمسيح الّذي أرسله. ولا بدّ لنا من التوقّف عند النقاط الأساسيّة الآتية فيها:

١ – أنّ المسيح كان يعرف بأنّ لعازر سيموت، لذلك تلكّأ في القدوم يومين، ولم يصل إلّا بعد موته؛ ما يعني أنّ المسيح كان يعرف أنّه قادر على إحداث المعجزة.

٢ – أنّ إيمان مرتا بالمسيح كان أيضًا سببًا في بعثه من الموت.

٣ – أنّ شكّ بعض اليهود الحاضرين في مجلس العزاء بقدرة المسيح لم يكن في محلّه، لأنّ المسيح عاد فبعثه من الموت، وهم ما كانوا يتوقّعون أنّه قادر على هذا.

٤ – أنّ قدرة الله الّتي تجلّت، عبر المسيح، كانت تستهدف تصعيد الإيمان في النفوس، قبل كلّ شيء.

يتّضح لنا أنّ هدف هذه القصّة الإنجيليّة هو قوّة الإيمان الّذي يريد المسيح أن يتحلّى الناس به. فالهدف من المعجزة هو ترسيخ إيمانهم بالله، وبقدرة المسيح الّذي أرسله يفتدي به البشر، ويقيم معهم عهدًا جديدًا. بهذا

---

١- **الإنجيل وأعمال الرسل** (الكتاب المقدّس العهد الجديد)، الكسليك: كلّيّة اللاهوت الحبريّة، ١٩٨٧، ٤٤٨ (ها)

٢ - مكرم مشرقي، **جمان من فضة (قاموس أعلام الكتاب المقدّس)**، مصر الجديدة: مكتبة الإخوة، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٧٠

نفهم لماذا تلكّأ المسيح في القدوم إلى بيت عنيا، حيث قيل له إنّ صديقه لعازر مريض.

## ٤ – لعازر خليل حاوي:

أ – إطار القصيدة وحيثيّاتها: من البديهيّ أنّ خليل حاوي قد اطّلع على قصّة لعازر، كما وردت في إنجيل يوحنّا؛ فهو مسيحيّ، من قرية الشوير، تعلّم في غير مدرسة مسيحيّة، لذلك فإنّ معرفته بهذه القصّة أمر بديهيّ. ولكنْ كيف انتهى الأمر بلعازر في شعر خليل حاوي؟ وما هي الطريق الّتي سلكَها التفاعل في هذه الشخصيّة، في كلّ من نصّي "لعازر ١٩٦٢" لخليل حاوي وفصل إنجيل يوحنّا؟

لابدّ لنا، أوّلًا، من أن نلفت ونكرّر أنّ الأدب المقارن ينطلق من مفهوم التناصّ الّذي يحصل بين النصّوص. ففي كلّ أدب مقارن تناصّ، ولكن ليس كلّ تناصّ أدبًا مقارنًا. وهذا الضرب من التناصّات الّذي نقع عليه هنا يدعى "التعالُق النصّيّ" hypertextualité، الّذي يُعرَف بـ "محاكاة النصّ"؛[١] فهو يقوم على أن يأخذ نصّ (ب) من نصّ (أ) موضوعًا ما، ثمّ يستعمله بالطريقة الّتي تناسب غرضه. وقد أشرنا إلى هذا في حينه، في القسم النظريّ.

فشخصيّة لعازر، ونواة قصّتها الإنجيليّة، هي محور التناصّ الحاصل هنا، لكنّ طبيعة القصّة ومسارها يختلفان بين النصّين، بل إنّهما يسيران بشكل متعاكس.

---

[١] – لطيف زيتونة، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص ٦٤

يقوم النصّ الإنجيليّ على أساس الإيمان، كما ذكرنا، والغرض منه تقوية الإيمان بالمسيح، وترسيخه، وبقدرةِ الله، من خلاله. يقول المسيح في الإنجيل، مخاطبًا الرسل الّذين كانوا معه عندما بُلِّغ بموت صديقه لعازر: "مات لعازر. ويسرّني أنّي ما كنتُ هناك لكيما يُتاح لكم أن تؤمنوا."[١] ويقول مرّة أخرى لمرتا أخت لعازر: "أنا القيامّة والحياة، من يؤمنْ بي وإن يمتْ يحيَ. ومن يحيَ مؤمنًا بي فلن يموت. أتؤمنين بهذا؟ قالت: نعم ، يا ربّ، أنا آمنت أنّكَ أنت المسيح ابن الله، الآتي إلى العالم."[٢]

هذا النصّ، إذن، مبنيّ على أساس الإيمان، ومفاده أنّ انبعاث الإنسان، كانبعاث الروح، لا يمكن أن يتمّ إلّا عبر الله.

أمّا حاوي فيبني قصيدته على أمر آخر، مناقض للقصّة الإنجيليّة. فالأسس الّتي قامت عليها قصيدة "لعازر ١٩٦٢" خاصّة جدًّا، وتستدعي التوقّف عندها، من أجل أن نفهم حيثيّاتها.

كتب حاوي في ديوان الناي والريح قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة"، وهي تعبّر عن تفاؤله بالوحدة الّتي قامت بين سوريا ومصر واليمن، تحت اسم "الجمهورية العربيّة المتحدة"، عام ١٩٥٨، والّتي استبشر بها حاوي خيرًا؛ واعتبر أنّ السندباد – وهو رمز للإنسان العربيّ في القصيدة – قد رحل في هذه الرحلة إلى أعماق ذاته، وطهّرها من الأسمال المتراكمة فيها، وعاد شاعرًا "في فمه بشارة" هي رؤيا للآتي.

---

١- يوحنا/ ١١: ١٤ – ١٥

٢- يوحنا/ ١١: ٢٥ – ٢٧

لكنّ ما حصل، بعد ثلاث سنوات، كان كارثيًّا، بالنسبة إلى الشاعر: فقد انهارت الوحدة المذكورة عام ١٩٦١، "وكانت هذه الحادثة فجيعة لخليل حاوي، لأنّ الانفصال ظاهرة يرفضها الجسم الصحيح، والانبعاث الأصيل يولّد وحدة، فيغدو الانفصال صورة حتميّة من صور الانحطاط. وقد عبّر الشاعر عن فجيعته في ديوانه بيادر الجوع، فكانت قصيدة "لعازر ١٩٦٢"... "قصيدة الهزيمة قبل الهزيمة كما يقول الشاعر."[١]

هكذا، إنّ الحدث المركزيّ الّذي قامت عليه القصيدة مختلف عن الحدث المركزيّ الّذي قامت عليه قصّة لعازر الإنجيليّة، بل مناقض له. فالأساس، هنا، هو انعدام الإيمان، وتشوّش الرؤية، والتخاذل، والموت المتأصّل في النفس، والتمسّك بالانحطاط. إنّ الانتقال من صفوة الرؤيا، في "السندباد في رحلته الثامنة"، إلى جحيم الانهزام والسقوط، في "لعازر ١٩٦٢"، هو الصدمة الّتي عبّر الشاعر عنها؛ ذلك أنّ "ما حسبه يقينًا نهائيًّا في الحضارة الجديدة... والشعب الجديد، يسقط في هاوية لحد عميق مع إليعازر الّذي أنهضه المسيح من الخارج، ولم ينهض هو ذاته من قبره..."[٢] وقد أوضح خليل حاوي نفسه هذا في المقدّمة الّتي استهلّ بها قصيدته، قال: "لئنْ كنتَ وجهَ المناضل الّذي انهارَ في الأمس، فأنت الوجه الغالب على واقعِ جيل، بل واقعِ أجيال يُبتَلى فيها القويُّ الخَيِّر بالمحال فيتحوّل إلى نقيضه، ويتقمّص "الخِضْرُ"

---

١- ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربيّ الحديث**، ص ١١٦

٢- إيليّا حاوي، **مقال: قراءة في شعر خليل حاوي**، مجلة الفكر العربيّ المعاصر، عدد ٢٦، حزيران – تموز ١٩٨٣، ص ٣٥

طبيعةَ "التنّينِ" الجَلّاد والفاسق، وتكونُ المذَلّةُ مصدرَ تَعاظُمه... وهكذا، وفي ما يشبه الحدْس، اتّحد الحاضر بكلّ زمان، والواقع بالأسطورة، فاكتسبتَ اسمًا وكان الاسم جوهرَ كِيانِك: لعازر، الحياة، والموت في الحياة، تموتُ القِيَم في المناضل وتحتَقِن الحيويّة فيكون الطاغية."[١] فسقوط المناضل العربيّ هو الّذي أعلن ولادة الطغاة العرب، لأنّ الوحدة الّتي تمثّل تعافي الجسم وحيويّته قد سقطت، ليقوم على الأنظمة المتفكّكة طغاةٌ مستبدّون، يرفضون الوحدة، خوفًا على مصالحهم الشخصيّة، ويرتهنون للدول الأجنبيّة، من أجل المحافظة على سلطانهم ونفوذهم.

وقد عبّر حسين مروّه عن مسألة ارتباط القصص الدينيّ بالأحداث الّتي يصوّرها خليل حاوي بقوله: "إذا ربطت بين تلك الأحداث وقصّة بعث لعازر من الموت كما تمثّلها القصص الدينيّة، كان لنا أن نأخذ بما يتبادر إلى أذهاننا، لدى النظرة الأولى، من أنّ الشاعر هنا إنّما يعالج فكرة انبعاث منتظَر في حياتنا العربيّة يطلع من قلب أحداث العام الّذي قرنه باسم لعازر."[٢]

ب – القصيدة ورموزها/ تحوّل الرمز المحوريّ: يشكّل لعازر، كما يبدو لنا من العنوان، الرمز المحوريّ لهذه القصيدة، وهو يمثّل "ذروة المعاناة العدميّة والزواليّة فيما كانت الرحلة الثامنة ذروة المعاناة الإبداعيّة والتفاؤليّة."[٣] فالقصيدة هي، في الحقيقة، رمزًا "لمأساة الأمّة العربيّة في معاناتها الانبعاث

---

١- خليل حاوي، **ديوان خليل حاوي**، بيروت: دار العودة، ١٩٧٢، ص ٣٠٩ – ٣١٠

٢- المصدر نفسه، ص ٤٥٨

٣- إيليّا حاوي، مقال: **قراءة في شعر خليل حاوي**، ص ٣٥

المشوّه، وهو أقسى من الموت."[١] وإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد، قلنا إنّ قصيدة "لعازر ١٩٦٢" يمكن أن "تُعدّ رمزًا لتفاعل الإنسان والحضارة. فعلى الإنسان أن يمدّ الحضارة بأسباب الحياة والاستمرار. لكنّ الشعب العربيّ – الّذي اتّخذ الشاعر لعازر رمزًا له – مات، وبُعثَ بعثًا مشوّهًا ،كان، عليه وعلى الحضارة العربيّة، أقسى من الموت، فتحوّل إلى نقيض كلّ المناقب الّتي كان يفخر بها عندما كان شعبًا حيًّا."[٢] لذلك، فإنّ السمة الأساسيّة في الرمز المحوريّ (لعازر) سمة حضاريّة، وهي ذات بعد سياسيّ، لأنّ السياسة، خصوصًا عند خليل حاوي، جزء جوهريّ من الحضارة، طالما أنّها تعبّر عنها، وعن المستوى الّذي وصلت إليه.

من هذه المعطيات يجب أن ندخل إلى شخصيّة لعازر الّذي يصفه حاوي في مقدّمة القصيدة؛ وهو يرمز إلى الإنسان العربيّ الّذي يعاني آلام الانبعاث المشوّه، بعد أن عصى عليه تغيير الواقع المهترئ، فتحوّل من مناضل إلى عميل."[٣] تقول قصيدة لعازر:

"ماردًا عاينتُهُ

يطلعُ من جيب السفيرْ."[٤]

---

[١]– ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربيّ الحديث**، ص ١٢١. وقارن: ريتا عوض، **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩، ص ٧٤

[٢]– المرجع الثاني نفسه، ص ٩٥

[٣]– المرجع نفسه، ص ٧٤ وراجع: ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربيّ الحديث**، ص ١٢١

[٤]– خليل حاوي، **ديوان خليل حاوي**، ص ٣١٠، ٣٥٢

لقد اشتهى لعازر الموت والمحو التامّ، في هذه القصيدة، منذ مطلعها:

"عَمّقِ الحفرةَ يا حَفّارُ،
عمِّقْها لِقاعٍ لا قرارْ
يرتمي خلفَ مدارِ الشمسِ
ليلًا من رمادٍ
وبقايا نجمةٍ مدفونةٍ خلفَ المدارْ
...
لُفَّ جسمي، لُفَّهُ، حَنِّطْهُ، واطْمرْهُ
بكلسٍ مالحٍ، صَخرٍ من الكبريتِ،
فحمٍ حجري."(١)

الموت متأصّل في نفس لعازر، منذ مستهلّ القصيدة. وهذه هي المفارقة الأولى بين القصّة الأساسيّة لهذه الشخصيّة (القصّة الإنجيليّة)، وقصّته عند حاوي. الانطلاقة مختلفة في جوهرها. فلعازر إنجيل يوحنا ينطلق من الإيمان، ومن تسليم أختَي هذا الرجل، ورسل المسيح، بقدرته على بعثه حيًّا، أي بإيمانهم، في حين أنّ انطلاقة لعازر حاوي هي من موته المتأصّل. فشهوة الموت متأصّلة فيه، لا يزحزحها أيّ بعث له؛ ويلي هذا مباشرة تصوير لعازر يشكّ في قدرة المسيح على بعثه حيًّا:

"صلواتُ الحبّ والفصحِ المغنّي
في دموع الناصِري

١- المصدر نفسه، ص ٣١٣ – ٣١٥

أتُرى تبعثُ ميْتًا
حجّرته شهوةُ الموتِ،
تُرى هل تستطيعْ
أن تزيحَ الصخرَ عنّي
والظلامَ اليابسَ المركومَ
في القبر المنبعْ؟"[١]

هكذا، منذ البداية، "يُعلن لعازر إيمانه بعجز المسيح عن بعثه، لأنّ شهوة الموت أقوى في ذاته من أيّة قوّة غيبيّة تسعى إلى منحه الحياة... ويعجز المسيح عن إحداث المعجزة... فالمأساة... هي في استمرار الوضع الفاسد الّذي يعصى على كلّ إصلاح، ويعشق الموت الكليّ، ويرفض الانبعاث."[٢] ويتفشّى فقدان الإيمان هذا في القصيدة كلّها، وينتقل إلى زوجة لعازر (في القصيدة) الّتي لم تعد قادرة على اللجوء إلى الصلاة لأنّها، بدورها، فقدت إيمانها:

"كُنتَ طيفًا قبل أن يمتصّكَ
القبرُ السَّفيهْ
عبثًا لن أدفعَ الإصبعَ
في فجوة جرحٍ تدّعيهْ."[٣]

---

[١]– المصدر نفسه، ص ٣١٥ – ٣١٦

[٢]– ريتا عوض، **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، ص ٧٦

[٣]– خليل حاوي، **ديوان خليل حاوي**، ص ٣٤٠ – ٣٤١

فقد صارت "تؤمن أنّ الإله لا يستطيع أن يتفهّم آلام البشر لأنّه من عنصر روحيّ لا يستطيع أن يتفهّم البشريّ الّذي يعاني الآلام الجسديّة"[١]، لهذا السبب ترفضه بدورها:

"كُنتَ طيفًا قمريًّا
وإلهًا قَمَري
كنتَ ثوبًا غائمًا
يعبقُ بالضوء الطري
يتمشّى في جروحِ المريَماتْ."[٢]

هذه هي الإشكاليّة الأولى في القصيدة، وهي نقيض الإشكاليّة الأولى في إنجيل يوحنا: الإيمان الراسخ مقابل الإيمان المفقود. ولتأكيد هذا، مهّد الشاعر لقصيدته بكلمة اقتبسها من العهد الجديد، ووضعها قبل مقدمته، مباشرة تحت العنوان، جاء فيها: "وذهبت مريم، أخت لعازر، إلى حيث كان الناصريّ وقالت له لو كنت هنا لما مات أخي، فقال لها إنّ أخاك سوف يقوم."[٣]

لقد تمّ التفاعل بين القصتين، ولكن بطريقة متناقضة: فالقصّة – النواة هي عينها: قصّة الرجل الّذي مات وبعثه المسيح، إلّا أنّ مسارها قد تحوّل

---

١- ريتا عوض، **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، ص ٨٥

٢- خليل حاوي، **ديوان خليل حاوي**، ص ٣٤٣ – ٣٤٤

٣- المصدر نفسه، ص ٣٠٧.

وانقلب: فبات لعازر (الرمز) نقيض لعازر الأساس، وبات جوهر القصّة متعارضًا.

ج – عود إلى الرموز/ تحوّلات النصّ الأخرى: إلى جانب ما ذكرنا، نجد الشاعر، في قصيدته، يغيّب الشخصيّات الأخرى، في نصّ لعازر الإنجيليّ الأصليّ، حيث إنّنا لا نعثر على أختي البطل في القصيدة. لكنّنا نعثر على شخصيّة أخرى يضيفها الشاعر، وليست في الأصل، هي زوجة لعازر. فالنصّ الإنجيليّ الأصليّ لا يذكر أنّ لعازر متزوّج، ولا يتكلّم على زوجة له.

والزوجة، هنا، ضروريّة، لأنّها تمثّل الأرض العربيّة "الّتي ما زالت فتيّة مشرقة مثل المرآة. لكنّ لعازر... يخلع على صفائها وإشراقها ظلّه الأسود فيقتل البريق."[١] فمن خلالها يتمثّل عمق المعاناة، وترتبط القصّة بالعمق الحضاريّ والسياسيّ العربيّين. والشاعر يمثّل اصطدام الحيويّة الّتي في الأرض بالموت الّذي يمثّله لعازر بقوله:

"كان ظلًّا أسودًا
يغفو على مرآة صدري
زورقًا ميتًا
على زوبعة من وهجِ
نَهديَّ وشَعري
كان في عينهِ
ليلُ الحفرةِ الطينيُّ يدوي ويموجْ

[١]– ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربيّ الحديث**، ص ١٢٤

عبرَ صحراءَ تغطّيها الثلوجْ
عبثًا فتّشتُ فيها
عن صدى صوتي وعن وجهي
وعينَيَّ وعمري."[١]

ونتيجة هذا، نجد أنّ الفاجعة يقوى وقعها ويزداد، لأنّ "الزوجة تتفجّر حيويّة... وتذوب صفاءً وإشراقًا... وقد فرض على مثال الصفاء والحيويّة معاشرة رمز الاعتكار والموت، فنشأ عن هذا الموقف الدراميّ مأساة الزوجة بزوجها: الحضارة بأبنائها."[٢]

وإلى جانب الزوجة، نجد شخصيّة أخرى، ليست في القصّة الأصليّة، هي مريم المجدليّة[٣]، سمّيت كذلك نسبة إلى المكان الّذي ولدت فيه، أي مَجْدَلَة. وهذه الأخيرة، كما نفهم من إنجيل لوقا، هي امرأة شفاها المسيح، فأخرج منها سبعة أبالسة.[٤] وليس المقصود بالأبالسة السبعة أنّها كانت خاطئة معروفة، بل إنّ العدد سبعة يعني كثرة الأرواح الشرّيرة، وهذه الأرواح يمكن أن تعني، عند القدماء، المرض العضال، فيكون المسيح، بهذا قد شفاها من مرض عضال، عجز الناس عن شفائها منه.[٥] وقد خلط الشاعر، في قصيدته، قصّتها بقصّة المرأة الخاطئة الّتي ورد ذكرها في إنجيل لوقا، والّتي تابت،

---

١- خليل حاوي، **ديوان خليل حاوي**، ص ٣٢١ – ٣٢٢

٢- ريتا عوض، **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، ص ٧٨

٣- تظهر هذه الشخصيّة في المقطع الحادي عشر من قصيدة حاوي.

٤- جاء: "مريم، المدعوّة بالمجدليّة، وكان قد خرج منها سبعة أبالسة." (لوقا/ ٨: ٣)

٥- راجع: **الإنجيل وأعمال الرسل**، ص ٢٩١ (ها).

وغسلت قدمي المسيح بقارورة طيب، ومسحتهما بشعرها، وروتهما بدمعها (في دليل على التوبة).[١] ولعل مردّ هذا أنّ بعضهم كان يخلط قصّة المجدليّة بقصّة هذه المرأة. ولكنّ المهمّ، في هذه الشخصية، أنّها، بدورها، تعكس قوّة الإيمان، فالمسيح يقول لها، بعد أن غفر خطاياها: "إيمانك نَجّاكِ، فاذهبي بسلام."[٢] وتصير بالتالي مرتبطة بزوجة لعازر الّتي اصطدم صفاؤها وحيويتها بشرّ لعازر وموته. وهذه المرأة، من خلال عيني زوجة لعازر، ترتبط بمصير الزوجة نفسه، لأنّها تصطدم بفقدان الإيمان.

إنّ المشكلة الّتي ينقلها الشاعر في هذه القصيدة، والّتي تتجلّى في فقدان الإيمان، يربطها هنا بالسقوط في الغيبيّات، فالإله المتعالي على التجربة الحسيّة، وعلى تجربة الألم والمعاناة البشريّة، لا يمكن أن يكون خلاصًا للإنسان. فزوجة لعازر تبكي وتصلّي، ولكن عبثًا، لأنّ الصلاة، والتمسّك بالغيب، لا يمكن أن يبعد عنها تجربة الموت الّتي تواجهها، والأمّة الّتي يعاني إنسانها الموت الحضاريّ لا يمكن أن تنبعث بالصلاة، بل عليها أن تشارك في الفعل، وأن تشترك في صنع الحضارة وبنائها:

"ما تُرى تُغني دموعي والصلاةْ
لإلهٍ قمريٍّ ولِطيفٍ قمري
يتخفّى في الغيومِ الزُرْقِ
في الضوءِ الطري

---

١- لوقا/ ٧: ٣٧ – ٥٠

٢- لوقا/ ٧: ٥٠

حيث لا يُرعِد جوعٌ مارجٌ بالزفَراتْ."[١]

وتظهر شخصيّة أخرى، تضاف إلى هاتين الشخصيّتين، من التراث المسيحيّ العريق، تحتلّ شهرة كبيرة في التقاليد المسيحيّة، وفي الفكر الشعبيّ المسيحيّ. إنّها شخصيّة الخضر (القديس جاورجيوس).[٢] ولهذا القديس، عند المسيحيّين، مكانة كبيرة، وكذلك عند المسلمين. ويربط حاوي قصّة هذا القديس بالمنقول عنه شعبيًّا، لا بحقيقته التاريخيّة، وبالتالي يستفيد حاوي من قصّة التنّين، وقتل القدّيس له، لينقذ ابنة الملك. ولكنّ قوّة هذا القدّيس هي بفعل إيمانه، وخسارته هذا الإيمان في القصيدة يجعله يسقط أمام التنّين، فيتغلّب الشرّ على الخير:

"حلوةٌ جُرَّت إلى التنينِ، جُرَّتْ، دُمِغَتْ
للموتِ وانهارتْ تعانيه انتظارْ
شكلُ كابوسٍ ولا جسمٌ

---

[١]- المصدر نفسه، ص ٣٥٤

[٢]- يسمّي المسلمون القدّيس جاورجيوس (أو القدّيس جرجس) باسم "الخضر". وهذا القدّيس ولد في بلاد الكبّادوك من أبوين مسيحيّين من الأشراف. ارتحل مع أمه إلى فلسطين، بعد موت والده. تجنّد، وصار ضابطًا في الجيش الرومانيّ، ونال حظوة عند الأمبراطور ذيوكلسيانوس؛ فلمّا اضطهد هذا الحاكم المسيحيين عارضه جاورجيوس، فسُجن، وحاول الأمبراطور أن يستميله، ولكن بلا جدوى، وظلّ يرفض الاعتراف بالأصنام، فقُطع رأسه. وقد ارتبطت قصة هذا القدّيس بقصة خياليّة مفادها أنّ ابنة الملك تَهَدّدها تنّين، فقتله، وأنقذها منه. وقيل إنّ هذا التنين كان في بيروت، يتهدّد المدينة كلّها، ويقدّمون له أضحية، لردّ غضبه عن المدينة؛ فلمّا جاء دور ابنة الملك، أنقذها القدّيس جاروجيوس. وهذا القدّيس شاهِدٌ للمسيح. وفي الإسلام، يسمّى هذا القديس الخضر، ولكنّ له قصة أخرى، وتضفي عليه الروايات شجاعة عظيمة، ويعدّه الإسلام نبيًّا حيًّا في كلّ زمان ومكان، محجوبًا عن الأبصار، حتّى يوم القيامة.

وأشداقٌ طَواحينُ الشرّرْ
مِخلَبٌ ذَوَّبَ سيفي
غاصَ في صلبِ الحجرْ
مخلبٌ في كبدي مِعولُ نارْ..."[١]

وبسقوطه أمام التنّين يصير مثله، قوّة من قوى الشرّ، لأنّه لا يردعه، بل يؤمّن له مصلحته، وهذه حال الحاكم السيّئ الّذي يصوّره حاوي في قصيدته، وحال المناضل الّذي يتحوّل إلى مثل هذا الحاكم.[٢]

**٥ – خاتمة**: يتحصّل لنا، بعد هذه الدراسة، أنّ حاوي بنى نصّه على فكرة محوريّة واحدة، استقاها من النصّ الأساس (قصّة لعازر في العهد الجديد)، وعكَسَها في قصيدته، وَمَحْوَرَ حولها بعض الشخصيّات، لتقوية الفكرة: فاخترع للعازر زوجة، واستلهم قصّة مريم المجدليّة، وقصّة المرأة الزانية الّتي غفر لها المسيح خطاياها، وقصّة الخضر (القدّيس جاورجيوس) كما عرفتها عند العامّة.

ولكنّ كلّ هذه الشخصيّات تصبّ في خانة مركزيّة واحدة، كما ذكرنا؛ وطريقة التناصّ، في القصيدة، مع هذه القصص الأربعة كلّها، هي من باب "التعالق النصّيّ"، حيث أخذ الشاعر قصّة محدّدة، ثمّ غيّر مسارها، بما يناسب توجّهه، وفكرتَه الّتي يريد أن يعبّر عنها. والانتقال من النصّ غير العربيّ (النصّ الإنجيليّ) إلى القصيدة هو الّذي جعل الدراسة تصبّ في باب الأدب المقارن.

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٣٢٨ – ٣٢٩

[٢] – يقول حاوي في مقدمة قصيدته: "ويتقمّص "الخضر" طبيعة "التنين" الجلاد والفاسق، وتكون المذلّة مصدر تعاظمه." (المصدر نفسه، ص ٣٠٩)

فالنصّ الأساس دخل في أدب الشاعر (خليل حاوي)، وحدّد مسارًا خاصًّا، وكان له تأثير محدّد ومميّز فيه، لأنّه تفاعل معه، وأفرز خصوصيّة متأثّرة به، ولكنّ لها شخصيّتها الخاصّة.

## قائمة المصادر والمراجع

### ١ – المصادر:

#### أ – الكتب القديمة:


- الآمدي: **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، القاهرة: دار المعارف، ط٤
- ابن الأثير: **المثل السائر**، صيدا: المكتبة العصرية، ١٩٩٠
- ابن خلدون: **المقدمة**، بيروت: دار إحياء التراث العربيّ، ط٤، لا تاريخ
- ابن سلام: **طبقات الشعراء**، بيروت: دار الفكر للجميع، لا تاريخ
- ابن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، طرابلس: دار الشمال، ١٩٨٨
- ابن عبد ربه: **العقد الفريد**، بيروت: مكتبة الهلال، لا تاريخ
- ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، بيروت: دار إحياء العلوم، ط٤، ١٩٩١
- الإصفهاني، أبو الفرج: **الأغاني**، القاهرة: طبعة دار الكتب المصرية، ١٣٢٣ هـ
- الأصمعي: **فحولة الشعراء**، بيروت: دار الكتاب الجديد، ١٩٧١
- الجاحظ، أبو عثمان:
  - **البيان والتبيين**، بيروت: الشركة اللبنانية للكتاب، ١٩٦٨
  - **كتاب الحيوان**، بيروت: دار صعب، لا تاريخ
- الجرجاني، علي: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، صيدا: المكتبة العصرية، لا تاريخ
- العسكري، أبو هلال: **كتاب الصناعتين**، القاهرة: مطبوعات محمد علي صبيح، لا تاريخ، ط١


#### ب – المعاجم:


- مجمع اللغة العربيّة: **المعجم الوسيط**، بيروت: دار عمران، ط٣

**ج – الدواوين الشعرية:**

– أبو شبكة، الياس: **المجموعة الكاملة – في الشعر**، جونية: دار رواد النهضة ودار الأويسيه، ط١، ١٩٨٥

– السياب، بدر شاكر: **ديوان بدر شاكر السياب**، بيروت: دار العودة، ١٩٧١

– حاوي، خليل: **ديوان خليل حاوي**، بيروت: دار العودة، ١٩٧٢

– شوقي، أحمد: **الشوقيات**، بيروت: دار الكتاب العربيّ، ط١٢، ١٩٩٢

– عبد الصبور، صلاح: **الإبحار في الذاكرة**، بيروت: دار الوطن العربيّ، ط١، ١٩٧٩

– عبد الصبور، صلاح: **ديوان صلاح عبد الصبور**، بيروت: دار العودة، ١٩٧٧

– عوض، لويس: **بلوتولاند**، القاهرة: الهيئة العامّة المصرية للكتاب، ط٢، ١٩٨٩

**د – الكتب المقدسة:**

– **الإنجيل وأعمال الرسل** (الكتاب المقدّس العهد الجديد)، الكسليك: كلّيّة اللاهوت الحبّرية، ١٩٨٧

– **القرآن الكريم**.

**٢ – المراجع بالعربية:**

– أبي فاضل، ربيعة: **مدخل إلى أدبنا المعاصر**، بيروت: دار الجيل، ط١، ١٩٨٥

– أحمد، محمد فتوح: **الرمز والرمزية في الشعر العربيّ المعاصر**، القاهرة: دار المعارف، ط٢، ١٩٧٨

– أدونيس: **مقدمة للشعر العربيّ**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٧١

– إسطفان، سمير: **شارل بودلير وآخرون في أدب الياس أبو شبكة**، لا دار نشر، بيروت: ٢٠٠٥

– إسماعيل، عز الدين:

– **التفسير الفني للأدب**، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ط٢، لا تاريخ

– **الشعر العربيّ المعاصر**، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ط٢، ١٩٧٢

– الأحمد، نهلة فيصل: **التفاعل النصّي... التناصّيّة النظريّة والمنهج**، القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثقافة، ط١، ٢٠١٠

– البادي، حصة: **التناصّ الشعري في الشعر العربيّ الحديث**، عمّان: دار المعرفة العلمية، ط١، ٢٠٠٩

– البستاني، فؤاد أفرام: **أبو الطيب المتنبي/ المراثي والمفاخر والحكم (سلسلة الروائع)**، بيروت: المكتبة الكاثوليكية، ١٩٥٨

– البطل، علي: **شبح قايين بين إيدث سيتول وبدر شاكر السياب**، بيروت: دار الأندلس، ط١، ١٩٨٤

– الخال، يوسف: **الحداثة في الشعر**، بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٧٨

– بقشي، عبد القادر: **التناصّ في الخطاب النقديّ**، الدار البيضاء: دار أفريقيا الشرّق، ٢٠٠٧

– بلاطة، عيسى: **بدر شاكر السياب**، بيروت: دار النهار، ١٩٧١

– بهي، عصام: **طلائع المقارنة في الأدب العربيّ الحديث**، القاهرة: دار النشر للجامعات، ط١، ١٩٩٦

– بيطار، زينات: **بودلير ناقدًا فنّيًّا**، بيروت: دار الفارابي، ط١، ١٩٩٢

– جبر، جميل: **الياس أبو شبكة شاعر الحبّ**، بيروت: دار الجيل، ط١، ١٩٩٣

– حاوي، إيليّا: **الياس أبو شبكة شاعر الجحيم والنعيم**، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط٢، ١٩٨٠

– رزوق، رزوق فرج: **الياس أبو شبكة وشعره**، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط٢، ١٩٧٠

– زيتونة، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، بيروت: مكتبة لبنان ودار النهار، ط١، ٢٠٠٢

– سعادة، نقولا: **قضايا أدبيّة**، الذوق: دار مارون عبود، ط١، ١٩٨٤

– سقال، ديزيره: **الأرض الخراب والشعر العربيّ الحديث**، بيروت: منشورات ميريم، ط١، ١٩٩٢

– شاهين، محمد: **إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب**، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٢

– ضيف، شوقي: **دراسات في الأدب العربيّ المعاصر**، القاهرة: دار المعارف، ط٧

– طحان، ريمون: **الأدب المقارن والأدب العام**، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٧٢

– عبد الماجد، عمر: **شارل بودلير شاعر الخطيئة والتمرد**، عمان: دار البشير، ط١، ١٩٩٧

– عبود، عبده: **الأدب المقارن مشكلات وآفاق**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩

– علوش، سعيد: **مكونات الأدب المقارن في العالم العربيّ**، بيروت: الشرّكة العالمية للكتاب والدار البيضاء: سوشبريس، ط١، ١٩٨٧

– عوض، ريتا:

– **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩

– **أسطورة الموت الانبعاث في الشعر العربيّ الحديث**، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٨

– الفرفوري، فؤاد: **أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربيّ الحديث**، طرابلس الغرب: الدار العربيّة للكتاب، ١٩٨٨

– قازان، أنطون: **دراسات في الأدب والحياة (المجموعة الكاملة)**، بيروت: دار النهار، ط٣، ٢٠١١

– لؤلؤة، عبد الواحد: **الأرض اليباب الشاعر والقصيدة**، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠

– مسلم، حنّا مارون: **الخفايا في حياة الياس أبو شبكة**، لا دار نشر، ط١، ٢٠١٢

– مشرقي، مكرم: **جمان من فضة (قاموس أعلام الكتاب المقدّس)**، مصر الجديدة: مكتبة الإخوة، ط١، ٢٠٠٠

– مكي، أحمد: **الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه**، القاهرة: دار المعارف، ط١، ١٩٨٧

– منصور، مناف: **مدخل إلى الأدب المقارن**، بيروت: مركز البحوث والتوثيق، ١٩٨٠

– موسى، منيف: **الشعر العربيّ الحديث في لبنان**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٨٠

– ندا، طه: **الأدب المقارن**، بيروت: دار النهضة العربيّة، ١٩٩١

– النويهي، محمد: **قضية الشعر الجديد**، دمشق: دار الفكر، ط٢، ١٩٧١

– هدارة، محمد مصطفى: **مشكلة السرقات الأدبيّة في النقد العربيّ**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٨

– هلال، محمد غنيمي:

– **الأدب المقارن**، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ط٥

– **دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربيّ المعاصر**، القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٩٢

## ٣ – المراجع المعرّبة:

– إليوت، ت. س.: **في الشعر والشعراء**، تعريب: محمد جديد، دمشق: دار كنعان، ط١، ١٩٩١

– بروكر، بيتر: **الحداثة وما بعد الحداثة**، تعريب: عبد الوهاب علوب، أبو ظبي: منشورات المجمع الثقافي، ط١، ١٩٩٥

– غويار، ماريوس فرنسوا: **الأدب المقارن**، تعريب: هنري زغيب، بيروت: منشورات عويدات، ط١، ١٩٧٨

– فان تيغيم، بول: **الأدب المقارن**، تعريب: سامي الدروبي، بيروت: دار الفكر العربيّ، ١٩٤٦

## ٤ – الكتب بالفرنسية:

- Asselineau, Charles: **Charles Baudelaire sa vie et son oeuvre**, Collections litteratura.com, 1867
- Baudelaire, Charles: **Les fleurs du mal**, Paris: Librairie générale de France (Le livre de poche), 1972
- Peyre, Henri: **La littérature symbolique**, Paris: PUF (Que sais-je?), éd: 1, 1976
- Peyre, Henri: **Qu'est – ce que le symbolisme**, Paris: PUF, éd. 1, 1974
- Pichois, Claude: **La litérature comparée**, Paris: éd. Armand Colin,1967
- Plusieurs auteurs: **Baudelaire (acte du colloque de Nice 25 – 27 Mail 1967)**, Monaco: Minard, 1968
- Rincé, Dominique: **La poésie française du 19ème siècle**, Paris: PUF, (Que sais-je?), éd: 1, 1977

## ٥ – الكتب بالإنكليزية:

- Alasdair D. F. & Soueil Bishrui: **Notes on the waste land**, London: Longman, 1980
- Eliot, T. S.: **Selected poems**, London: Faber & Faber, 1976
- Faddoul, Atif: **The poetic of T. S. Eliot and Adunis**, Beyrut: Al – Hamra ed., 1992

- Frazer, James: **The golden bough**, www.forgottenbooks.org, 2008

**٦ – الصحف والمجلّات بالعربية:**

– إليوت، ت. س.: **مقابلة: ت. س. إليوت يتحدث عن فنه الشعري**، لا معرب، مجلة حوار، عدد ١

– حاوي، إيليّا: **مقال: قراءة في شعر خليل حاوي**، مجلة الفكر العربيّ المعاصر، عدد ٢٦، حزيران – تموز ١٩٨٣

– الخال، يوسف: **مقال: بيان**، مجلة شعر، عدد ٣١/ ٣٢، صيف وخريف ١٩٦٤

– رزوق، أسعد: **مقال: الناس في بلادي لصلاح عبد الصبور**، شعر، عدد ٣، صيف ١٩٥٧

– سقال، ديزيره: **مقال: حول أخطاء المؤرخين القدامى**، مجلة الفكر العربيّ المعاصر، عدد ١٢، أيار ١٩٨١

– صالحة، عبد الهادي: **مقال: الشاعر الرجيم في حضرة الشيطان**، جريدة الثورة السياسية (الملحق الثقافي)، ١٢/ ٦/ ٢٠١١

– محمود، محمود: **مقال: ت. س. إليوت، ينقد نفسه**، مجلة العربيّ، حزيران ١٩٨٢

**٧ – الصحف والمجلّات بالأجنبية:**

- Eigeldinger, Marc: **Baudelaire et la conscience de la mort**, in: Etudes littéraires, vol. 1, N. 1, 1968

**٨ – المقالات الرقمية بالعربية:**

– زين الدين، ثائر: **مقال: المرأة في شعر الياس أبو شبكة**، عن موقع: مجلة السويداء الثقافيّة، http://sweida-culture.org/home/index.php

- الفَيّا، أغاب: **مقال: مفتاح الارض الخراب**، موقع: سودانيز أون لاين، ٢٩ – ٦ – ٢٠٠٣ – http://sudaneseonline.com/cgi-bin/sdb/2bb.cgi?seq=print&board=19&msg=1189241193&rn

**٩ – المقالات الرقمية بالأجنبية:**

- Briend, Julia: **Baudelaire et la photographie**, site: www.photographiz. Com

**١٠ – الكتب الرقمية بالأجنبية:**

- Baudelaire, Charle: **Conseils aux jeunes littérateurs**, Paris: éditions du boucher, 2002

# فهرس المحتويات

**مقدّمة الكتاب** ص ١

**القسم الأوّل/ الأدب المقارن: مفاهيم عامة وتعريفات**

**الفصل الأوّل: بين الأدب والأدب المقارن**

١ – مقدّمة ص ٧

٢ – العرب والنقد العربيّ ص ٧

٣ – مفهوم الشعر عند العرب ص ٨

٤ – المفاضلات والوساطات والموازنات والمقارنات الأدبيّة

أ – المفاضلة الأدبيّة ص ١٢

ب – الوساطة الأدبيّة ص ١٤

ج – الموازنة الأدبيّة ص ١٥

د – المقارنة الأدبيّة ص ١٧

٥ – بين المفاصلة والسرقة الأدبيّة ص ١٩

٦ – خاتمة ص ٢٣

**الفصل الثاني: الأدب المقارن: ظهوره وتحديده**

١ – مقدمة ص ٢٥

٢ – نحو الأدب المقارن

أ – في أوروبا ص ٢٥

ب – في العالم العربيّ ص ٢٨

٣ – تحديد الأدب المقارن ص ٣٠

٤ – التناصّ والأدب المقارن ص ٣٩
٥ – عود على بدء: تعريف الدراسة المقارنة ص ٤٣
٦ – خاتمة: منهجيّة الدراسة المقارنة ص ٤٤

**الفصل الثالث: عدّة المقارِن**

١ – مقدّمة ص ٤٧
٢ – مخصر عدّة المقارن وثقافته ص ٤٣
أولًا: الإلمام بالحقائق التايخيّة وروح العصر ص ٤٣
ثانيًا: التمكّن من لغة الآداب المدروسة ص ٤٩
ثالثًا: الإلمام الواسع بالآداب الأجنبيّة ص ٥٠
رابعًا: التمكُّن من الدراسة الأدبيّة ص ٥١
٣ – خاتمة ص ٥٢

**الفصل الرابع: عوامل انتقال الأدب المقارن**

١ – مقدّمة ص ٥٥
٢ – عوامل انتقال الأدب من لغة إلى لغة ص ٥٥
أ – الكتب والمطبوعات ص ٥٥
ب – المؤلّفون والكتّاب ص ٥٦
ج – الصحافة ص ٥٧
د – الإنترنيت ص ٥٧
هـ – المؤلّفات ص ٥٨
و – الترجمات والمترجمون ص ٥٨
ز – الوسطاء والموزّعون في الأدب ص ٥٩
ح – أدب الرحلة والرحّالة ص ٥٩

ط – الآثار النقديّة ص ٦١
٣ – خاتمة ص ٦١

**الفصل الخامس: ميادين البحث في الأدب المقارن**

١ – مقدّمة ص ٦٣
٢ – ميادين بحث الأدب المقارن ومجالاته ص ٦٤
أ – دراسة تأثير التيّارات الفكريّة على أنواعها ص ٦٤
ب – دراسة الأنواع (الأجناس) الأدبيّة ص ٦٥
ج – دراسة تأثير أديب في أدب أمّة ما ص ٦٦
د – دراسة الميثات والموضوعات الأدبيّة ص ٦٧
هـ – دراسة صورة أمّة من خلال أدب أمّة أخرى ص ٦٨
و – دراسة مصادر الأديب ص ٦٨
٣ – كيف ندرس المؤثّرات؟ ص ٦٩
٤ – خاتمة ص ٧١

**الفصل السادس: علاقة الأدب المقارن بالعلوم الإنسانيّة**

١ – مقدّمة ص ٧٣
٢ – الأدب المقارن والعلوم الإنسانيّة ص ٧٣
أ – الأدب المقارن وتاريخ الأدب ص ٧٤
ب – الأدب المقارن والنقد الأدبيّ ص ٧٤
ج – الأدب المقارن والعلوم اللسانيّة ص ٧٥
د – الأدب المقارن وعلم الاجتماع ص ٧٥
هـ – الأدب المقارن وعلم النفس ص ٧٦

و – الأدب المقارن والفنون ص ٧٦
ز – الأدب المقارن والفولكلور والتراث الشعبي ص ٧٧
ح – الأدب المقارن والفلسفة ص ٧٧
ط – الأدب المقارن والديانات ص ٧٨
٣ – خاتمة ص ٧٩

**القسم الثاني: تطبيقات**

**الأنموذج الأوّل: إليوت وصلاح عبد الصبور**

١ – مقدّمة ص ٨٣
٢ – تأثّر عبد الصبور بإليوت ص ٨٤
٢. أ – التأثّر بنظام التوقيعة ص ٨٥
٢. ب – التأثّر بلغة إليوت ص ٨٩
٢. ج – التأثّر بتضمينات إليوت ص ٩٥
٢. د – التأثُّر بصور إليوت ص ١٠٢
٣ – خاتمة ص ١١٠

**الأنموذج الثاني: تأثير "الأرض الخراب" في قصيدتي**
**"أنشودة المطر" و"من رؤيا فوكاي" لبدر شامر السيّاب**

١ – مقدّمة ص ١١٣
٢ – تلمّس صحّة التأثّر والتأثير بين إليوت والسيّاب ص ١١٣
٣ – الدراسة المقارنة/ تأثّر السيّاب بقصيدة
"الأرض الخراب" في قصيدة "أنشودة المطر"
أ – قصيدة "الأرض الخراب" ص ١١٧
ب – السيّاب وتأثّره بـ"الأرض الخراب" ص ١٢١

٤ – تأثّر السيّاب بإليوت في قصيدة "من رؤيا فوكاي" ص ١٣٣
٥ – نتائج ص ١٣٩

**الأنموذج الثالث: "أفاعي الفردوس"**

**و"أزهار الشرّ" (بين بودلير والياس أبو شبكة)**

١ – مقدّمة ص ١٤٣
٢ – بودلير و"أزهار الشرّ"
أ – معطيات حياتيّة ص ١٤٣
ب – أزهار الشرّ والتعبير عن واقع مجتمع
جديد/ عصر المدينة ص ١٤٦
ج – الصراع بين الواقع والمثال/ الشاعر وموقفه ص ١٤٨
د – سويداء السأم في شعر "بودلير" ص ١٥١
هـ – الهروب والموت ص ١٥٣
و – "بودلير" والفنّ/ موقف الشاعر ص ١٥٥
٣ – إلياس أبو شبكة و"أفاعي الفردوس"
أ – معطيات حياتيّة ص ١٦١
ب – مرحلة "أفاعي الفردوس" ص ١٦٦
ج – حقيقة التأثّر والتأثير بين "بودلير"
و"الياس أبو شبكة" ص ١٦٩
ج – ١ – نقاط التلاقي بين
شخصيّتي الشاعرين/ تلاقي المواقف ص ١٧١
ج – ٢ – نقاط التلاقي بين
شخصيّتي الشاعرين/ تلاقي النصّوص ص ١٧٧

٤ – نتيجة ص ١٨٣

**الأنموذج الرابع: لعازر العهد الجديد ولعازر خليل حاوي**

١ – مقدّمة ص ١٨٥

٢ – قصّة لعازر وحيثيّاتها كما وردت في العهد الجديد ص ١٨٥

٣ – حيثيّات القصّة الإنجيليّة ص ١٨٦

٤ – لعازر خليل حاوي

أ – إطار القصيدة وحيثيّاتها ص ١٨٧

ب – القصيدة ورموزها/ تحوّل الرمز المحوريّ ص ١٩٠

ج – عود إلى الرموز/ تحوّلات النصّ الأخرى ص ١٩٥

٥ – خاتمة ص ١٩٩

**المصادر والمراجع** ص ٢٠١

في عصر العولمة، يمثّل الأدب المقارن حاجة ملحّة للدارسين، نظرًا إلى ما تحمله الحضارة الحديثة من انفتاح العالم على بعضه، وإلى ما تقدّمة الشبكة العنكبوتيّة (الإنترنيت) من مجالات رحبة وسريعة لاطلاع كلّ أمّة على فكر الأمم الأخرى، والإفادة منه في إنتاج أدب متفاعل، يخرج من حدود الضيق والانعزال، ليلعب في مجال الانفتاح الرحب.

لهذا السبب، صار الأدب المقارن ضرورة حتميّة للباحث، يتجاوز دراسة التناصّات السطحيّة، ليتناول العلاقات بين آداب الأمم، والتعالقات الثقافيّة والفكريّة التي يمكن أن تقدّم لكلّ أدب جديدًا، يدفع به إلى الأمام، من غير أن يُسقط أصالته التي تكمن فيها خاصيّته وهويّته.